

LUZ NO USADA Y MÚSICA ESTREMADA:
POÉTICA NEOPLATÓNICA DE LA LUZ EN LA ODA
A FRANCISCO DE SALINAS, DE FRAY LUIS DE LEÓN

GINÉS TORRES SALINAS
UNIVERSIDAD DE GRANADA

“Luce autem quid non dico dulcius”, “¿Qué no digo más dulce que la luz?” (León, 1992: 337): con esta hermosa declaración de principios –que ha encontrado también hermosas traducciones: “Nada digo más dulce que la luz” (Bell, 1927: 264) o “¿Qué cosa más que la luz puede resultar no sólo más dulce [...]” (Béhar, 2011: 43)– recordaba Aubrey Bell el “amor a la luz” del fray Luis poeta. Como si a través dicha declaración, el poeta estuviera formulando uno de los pilares que sostienen parte de su poética, algo que ya advirtió en cierto modo Estébanez (1972: 285) al identificar la luz como “una de las claves estéticas en la obra de Fray Luis de León”. Pilar que vuelve a asomar en uno de sus versos más celebrados, aquel que habla, en la oda a *Francisco de Salinas*, de una “luz no usada”. La expresión ha sido tenida siempre como una de las más felices del poeta, de la misma manera que la oda ha sido considerada por la crítica como una de sus mejores composiciones, acaso la mejor, de toda su producción lírica. En el presente trabajo estudiaremos el funcionamiento de dicha expresión dentro del poema, desde una perspectiva complementaria a la que tradicionalmente se ha utilizado para entender qué sea, a qué se debe la aparición de esa “luz no usada”.

Su vida de profesor universitario en Salamanca¹ situó a fray Luis muy lejos de ese ideal de serenidad otoñal que en el poema

¹ Para la vida de fray Luis, su carácter, vicisitudes, etc. Cfr. Coster (1921, 1922) y el buen *Perfil humano e intelectual de fray Luis* que traza Saturnino Álvarez

dedicado a Juan de Grial “nos convida / a los estudios nobles” (León, 2006: 77)². En parte por un carácter “de natural muy colérico” (Pacheco, 1599: 22),³ “claro como el cristal pero también, como el cristal, hiriente y quebradizo” (Álvarez Turienzo, 1989: 3), que hizo que su carrera como profesor universitario no estuviera exenta de tensiones con compañeros y mandatarios universitarios;⁴ y en parte por todos los problemas que le acarreó el duro proceso inquisitorial al que se vio sometido (Alcalá, 1991), y que culminó en casi cinco años de encarcelamiento. Fiel reflejo de que el Renacimiento, a pesar de lo que su arte pueda hacernos pensar, no fue una época de armonía y serenidad, fray Luis, debido entre otras cosas, como insiste Azorín (Azorín, 1921: 104,108), a un “temperamento batallador” y a que “Ha resonado su espíritu al contacto de todos los accidentes y sucesos de su tiempo. El ambiente le domina [lo que daría lugar a un] Fray Luis inquieto, nervioso, ardiente, se nos muestra hondamente preocupado por el problema del tiempo, del conocimiento, de la constitución del mundo”, buscó el sosiego –más conquistado que adquirido (Ramajo, 2006: XXIX)– en el estudio, en la religión, en la finca de La Flecha, a donde “se retiraba como a puerto tranquilo” (Llobera, 2001: 17) y en un escogido grupo de amigos, “gloria del apolíneo sacro coro [...] a quien amo / sobre todo tesoro” (León, 2006: 26), dedicados, como él, al trabajo intelectual.⁵

En este ambiente se enmarca la composición de la oda que dedica a su amigo Francisco de Salinas (León, 2006: 21-26), “bella

Turienzo (1989: 1-13). Otra síntesis interesante es la de Vossler (1960: 11-18). Para el panorama de la Salamanca universitaria del XVI, *Cfr.* Cuevas (1982: 7-14).

² *Cfr.* frente al poema, el testimonio que recoge Barrientos García (1996: 113), en carta de Fray Luis a Arias Montano: “trabajo en esta atahona ocupado siempre en las letras de que menos gusto, y cada día con más deseo de salir [...] de todo lo que es la Universidad y vivir lo que resta en sosiego y en secreto, aprendiendo lo que cada día voy olvidando más”.

³ Reproducción facsímil fotocopiada sin numerar.

⁴ *Cfr.* Bell (1927: 120-155). Barrientos García (1996) hace un buen y detallado recorrido por la actividad y avatares académicos de fray Luis. Alcalá (1996) estudia el papel que sus compañeros de la Universidad cumplieron en el proceso inquisitorial contra su figura.

⁵ Para Llobera (1931: 81-82), el “apolíneo sacro coro” estaría formado por El Brocense, Juan de Almeida, Alonso de Espinosa, Benito Arias Montano y Felipe Ruiz, dedicados a las letras y con los que fray Luis trabajó sólida relación. Añade también Llobera al grupo de amigos del poeta a Pedro de Portocarrero, Diego de Olarte, Grajal, Martín Martínez y Pedro Chacón, probablemente este último, indica, el Cherinto del poema *Las Serenas*.

paráfrasis cristiana de la teoría estética de Platón”, según apuntaba ya Milá y Fontanals (1884: 283). Salinas, ciego desde niño, estudió Humanidades en Salamanca y vivió en Roma durante veinte años, gracias a la protección del papa Pablo IV y del Duque de Alba (Menéndez Pelayo, 1974: 968; Otaola González, 1997: 19-32; Cuevas, 2000: 97 y Ramajo Caño, 2006: 21-22). A su vuelta de Italia pasó a formar parte del claustro de profesores de la universidad salmantina, donde ejerció como catedrático de música y donde escribió el tratado *De música libri septem*, cuya publicación fue, propone Cuevas (2000: 97), motivo para la redacción de la oda por parte de fray Luis. Allí, presumiblemente, conoció a un Fray Luis que profesaba un vivo interés por la música, lo que para Macrì (1970: 11) constituye un claro rasgo de sincretismo hispano-hebreo, apunte biográfico que no resulta en absoluto irrelevante en un poema que gravita alrededor de la música, en este caso, la del propio Salinas.

Merece la pena recordar los versos de la primera estrofa, con que se abre el poema:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada,
por vuestra sabia mano gobernada (vv. 1-5).

Sin duda, el elemento central del poema es la música de Salinas y los efectos que produce en el alma de Fray Luis. La sabiduría y el talento de Salinas eran tales que, relata Ambrosio de Morales,

Al verlo yo lo mismo cantando que pulsando algún instrumento apoderarse de los ánimos de los oyentes, produciendo en ellos diversas y aun contrarias emociones de alegría y dolor en muy breve tiempo [...] comprendí las grandes excelencias que de la música pregonaba Pitágoras (en Iglesias Feijoo, 1996: 400).

Los acordes de Salinas hacen que el alma del poeta “torne a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida” (vv. 8-10), recordando, esto es, conociendo al modo de la reminiscencia platónica,⁶ su origen divino. Comienza así una

⁶ Cfr. el Fedón platónico (76a): “quienes decimos que aprenden no hacen nada más que acordarse, y el aprender sería reminiscencia” (Platón, 1992: 63).

ascensión en la que el alma “traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera” (vv. 16-17), donde Dios, como un gran maestro de música, ordena armónicamente los movimientos del universo en un “son sagrado / con que este eterno templo es sustentado” (vv. 23-24). El alma, al alcanzar tal estado, “navega / por un mar de dulzura y, finalmente, / en el ansí se anega” (vv. 31-33), y así se mantendrá mientras siga sonando la música de Salinas.

Uno de los grandes debates que la crítica ha sostenido sobre el poema es el de si relata o no una experiencia mística, si Fray Luis fue o no un místico, si la secuencia de las estrofas se corresponde con un proceso ascético, etc.⁷ Nosotros vamos a estudiar el poema alejando el foco de una polémica que no pretendemos resolver, y acercándolo al de lo que llamamos la poética de la luz renacentista, que no es otra cosa que la aparición de la luz como uno de los símbolos centrales del pensamiento neoplatónico que, con tanta potencia, se extiende por todo el ambiente cultural europeo. Esta filosofía luminosa no se entiende sin la figura del florentino Marsilio Ficino, principal representante e impulsor del neoplatonismo renacentista, que se definió a sí mismo como “amico lucis” (Ficino, 2002: 248),⁸ y de quien Eugenio Garin escribió que “Entre las páginas más bellas escritas por Ficino deben alinearse las muchas que dedicara a la luz” (Garin, 1981: 155). De su abundante producción filosófica, que engloba obras originales, traducciones y comentarios a dichas traducciones, nos interesa detenernos en el díptico filosófico (Rabassini, 2006: 255) que forman *De Lumine* y *De Sole*, dos pequeños tratados que publica en septiembre de 1492, a los cincuenta y nueve años, ya casi al final de su vida intelectual, y donde podemos

⁷ Para un repaso sobre las diferentes -y opuestas- posturas Cfr. Gutiérrez (1976) y Ramajo Caño (2008: 538).

⁸ En lo que se refiere al *De Lumine*, los textos que citemos del tratado, en español, serán siempre nuestra traducción. El texto original del *De Lumine* está en latín y, aparte de en la edición de la *Opera Omnia* (1983: 976-986; también disponible en versión digital, como se indica en la bibliografía), lo encontramos en la tesis doctoral de Andrea Rabassini (2002: 216-253) y en la reunión de los tratados luminosos de Ficino, *Métaphysique de la lumière* (2008: 125-169). Hemos manejado las dos traducciones al francés existentes, la de S. Matton (1981: 55-75) –sin texto latino– y la de Reynaud y Galland (2008: 125-169). La *Theologia Platonica*, la seguimos bajo la traducción al inglés de Michael J. Allen (2001), aunque existe también edición francesa a cargo de Raymond Marcel (1970). En estos casos en que no existe traducción española aportaremos la referencia concreta a la obra completa, acompañada del texto original en latín.

encontrar la mejor formulación de esta filosofía luminosa que cruza la cultura renacentista y que, creemos, puede alcanzar incluso a la “luz no usada” de la oda *A Francisco de Salinas*.

La preocupación por la luz no es exclusiva del neoplatonismo renacentista y mucho menos de Marsilio Ficino, pues ya venía siendo objeto de estudio de cierta tratadística medieval (Matton, 1981: 33-34). Según Deramaix (2005: 180-181), para cuando Ficino escribe sus tratados luminosos hay cuatro tradiciones filosóficas o espirituales que convergerían en un mismo vértice: la primera, griega, partiría de Platón y continuaría con toda la tradición neoplatónica de Proclo y Plotino, el Pseudo Dionisio y San Agustín; la segunda sería, explica Deramaix, latina y agustina, desarrollada por la patrística neoplatónica; tercera y cuarta serían la judeo árabe y la cabalística, respectivamente. Vasiliu, además, añade las novedades científicas que surgen durante el siglo XIII sobre el estudio de la luz, sobre las que se aplican autores como Grosseteste, Bacon o Witelo (2001: 105).

Más allá de filiaciones y herencias, lo interesante será establecer cuál sea la aportación original y plenamente renacentista de Ficino a dicha corriente luminosa. Evidentemente, el punto de partida es el que identifica y relaciona a Dios con la luz. En el cuarto capítulo del *De Lumine* (1981: 59) podemos leer que “Dios es el padre de las luces, donde no existe cambio alguno que le pueda destruir o disminuir”, para proseguir apuntando que “Dios, como demuestra la inteligencia que es el rayo, es una luz invisible, infinita –la verdad misma de cada verdad y la causa de todos los seres–, donde el esplendor, o más bien, la sombra, constituye esta luz visible y finita, causa de las cosas visibles”. Basándose en esta relación y en el paralelo con la luz visible, esta luz que es Dios permite que “las cosas se conozcan en su verdad las unas a las otras”.⁹ Sin embargo, la identificación entre luz y divinidad, con sus modulaciones correspondientes, es una constante a lo largo de casi toda la tradición espiritual. Será necesario, por tanto, profundizar un poco más, buscar lo específico de la tradición del

⁹ “Respondet mens, Deum esse patrem luminum apud quem non est transmutatio, per quam extingatur, vel minuatur. Neque vicissitudinis obumbratio, per quam vel vicissim subeat noctem, vel patiatur eclypsim. Respondet rursus, Deum esse lucem, in qua tenebrae non sint ullae; id est, formam in qua nihil est informe; formositatem quoque in qua nihil est deforme. Deus certe sicut mens, quae radius eius est, monstrat, lux est invisibilis, infinita, veritas ipsa veritatis cuiusque, rerumque omnium causa. Cuius splendor imo potius umbra, est lux ista visibilis atque finita, causae visibilium” (*Opera Omnia*: 977).

neoplatonismo renacentista, de la tradición ficiniana que, además, nos permita emparentarlo con el poema de fray Luis.

No podremos hacerlo sin tener en cuenta el modo particular en que Ficino se acerca al ejercicio de la filosofía. Eugenio Garin defiende que

Para Ficino filosofar no significa comprender racionalmente algunos aspectos de la experiencia, inventar instrumentos lógicos cada vez más perfeccionados o redescubrir el valor y el sentido de los comportamientos humanos. La auténtica filosofía es algo muy distinto, a saber: sorprender el fondo misterioso del ser, captar su secreto, y a través de un conocimiento que está más allá del saber científico, llegar a comprender el significado último de la vida libereando al hombre del horror de su condición mortal (1981: 143).

André Chastel (1954: 53-57), por su parte, ahonda en la peculiaridad de este acercamiento a la filosofía y señala el carácter estético de que estaba dotada la doctrina teológica de Marsilio Ficino, renunciando a la dialéctica y apostando por la elevación poética (p. 53), que “make much of what he wrote peculiarly his own, imaginatively and aesthetically so if not always philosophically” (Allen, 1984: XII). En efecto, el edificio cosmológico y religioso que construye a lo largo de su obra tiene poco que ver con el férreo sistema de la escolástica medieval. Citando de nuevo a Eugenio Garin (1984: 151), se puede afirmar que “La originalidad de Ficino reside precisamente en convertir toda realidad en ritmos de luz y de amor, en esta visión poética del mundo, y aquí se debe entender el término poesía infinitamente rico en significado y posibilidades”.

Lo poético del sistema ficiniano debe entenderse en un contexto donde el modelo del universo medieval ha comenzado a resquebrajarse, a dejar de ser una entidad compacta, con partes bien delimitadas, fijas. Ficino tratará de explicar ese nuevo universo, a través de una filosofía que “se expresa y procede mediante símbolos, imágenes y figuras” (Garin, 1981: 150). Quien más penetrante ha sido y mejor ha explicado ese procedimiento –aunque no llegó nunca a calificar de poético el pensamiento de Ficino– ha sido Paul Oskar Kristeller. En el recorrido que hace por *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino* (1953), se refiere al uso que este hace del simbolismo, donde la luz tendrá un papel central. Mientras que en Platón y Plotino el símbolo era un método de hacer clara a la intuición un concepto abstracto, en Marsilio Ficino el uso del símbolo está fundado en

relaciones reales entre las cosas existentes (1953: 87 y ss.), acercándose a la semejanza analógica que Foucault consideraba “probablemente diferente” a la medieval y que “asegura el maravilloso enfrentamiento de las semejanzas a través del espacio”, así como trata “de ajustes, de ligas y de juntura” (1972: 30). Cesare Vasoli explica que el énfasis que Marsilio Ficino hace sobre la centralidad de la luz es “oscillante tra la musira del símbolo e la presentazione di un modelo cósmico costituito ‘realmente’ dalle ‘forme’ luminose e dalla loro virtù fecondatrice” (1988: 64-65). La luz se convierte así para Ficino casi en un argumento de discurso metafísico, de persuasión, que puede ser aplicado tanto a los fenómenos sensibles como a los inteligibles, que Vasiliu llega a calificar como “jeu de l’incertitude”, jugado, por ejemplo, entre “Dieu lui-même (assimilé à la lumière, ou appelé Père de la lumière) et une image-forme-manifestation-révélation-présence uniquement de celui-ci” (2001: 103) y que hace pensar a la propia Vasiliu que la elección de tal símbolo como central en el pensamiento ficiniano pueda tener que ver también con la facilidad de recursos explicativos que ofrece y no ser solamente, que también lo es, “un signe d’amour ou d’élection structurale” (p. 105). Matton (1981: 35) habla de una doble función epistemológica de la luz en el pensamiento ficiniano: como la escala que estructura su sistema ontológico hasta llegar a la divinidad y como símbolo privilegiado, cuyo uso asegura la coherencia de todo su corpus doctrinal.

Formulado así este uso del símbolo, puede remitir a la tradición medieval de la lectura alegórica del mundo, donde dichas relaciones reales entre las cosas existen de manera efectiva debido a que cada una de ellas lleva en su propia esencia una “sustancia divina” (Rodríguez, 2008: 166), lo que haría que el mundo admitiera solo una lectura en la que el Libro de la Naturaleza fuera un reflejo, escrito también por Dios, de las Sagradas Escrituras. Si el sistema medieval se construye de manera unidireccional, siempre apuntando hacia esa sustancia divina impresa en cada uno de los elementos del universo, en el sistema propuesto por Ficino habrá una conexión entre los diferentes elementos del mundo entre sí, recuperando el viejo tema alejandrino que califica al universo como un gran animal (Chastel, 1954: 50), en el que todas sus partes estarán relacionadas entre sí, remitiendo la una a la otra. Una red tejida gracias a la simpatía universal que todo el universo tiene hacia sí mismo. Apoyándose en

Lotman, Soria Olmedo (1984: 52), explica así una diferencia clave entre las visiones medieval y renacentista del mundo

en el sistema cultural de esta época [el Renacimiento] se produce el paso de una visión del mundo donde predomina el principio paradigmático y simbólico, a un sistema donde aparecen nuevos principios de valoración de los hechos significativos –empleando las categorías de J.M. Lotman–, que dejan de ser determinados por su relación con las esencias de un plano superior para ser calificados en virtud de su inserción en un plano sintagmático, relacionado con otros elementos del mismo nivel significativo.

El neoplatonismo renacentista, con Ficino a la cabeza, escribirá un libro del mundo distinto al de la Edad Media. La luz, entre otras cosas, será una de las tintas de este nuevo libro. El mundo, por tanto, ha dejado de ser un libro compuesto por sellos sustanciales, inamovibles y rotundos, que conformaban un mapa estático y bidimensional. Soria Olmedo, profundizando en la definición que propuso André Chastel del Renacimiento, según la cual “El fenómeno que se puede considerar como la definición técnica del Renacimiento, es la necesidad de romper los encasillamientos en la vida del espíritu” (Chastel, 1982: 33), habla de la aparición con el platonismo renacentista de una “movilidad del universo”, que trataría de “integrar la multiplicidad de las facetas intelectuales en un conjunto universal no estático, sino comunicado interiormente, en el cual el lugar de las cosas puede cambiar con cierta facilidad” (1984: 102), que contrastaría para Juan Carlos Rodríguez con

Esa noción de *Cosmos* propia del feudalismo [que] albergaba, por ejemplo, en su interior, toda la *legitimación* de un Orden basado en las diversas «jerarquías de lugares» («lugares naturales», «lugares sociales», etc.), todos ellos hilados entre sí (encadenados en tal «*jerarquización*» sustancial, inamovible), en cada uno de ellos y en su orden global, de la Voluntad o del Orden de Dios (en forma de escrituras –o de Signaturas–) [de manera que] el *Reposo* en el lugar propio (o la tendencia a ese *reposo*, cuando el lugar propio se ha perdido) constituirá el estatus verdadero por excelencia para toda esta sistemática ideológica feudalizante (Rodríguez, 1990: 213-215).

Regresando a Marisilo Ficino, andrea Rabassini (2006:258-261)

ha señalado que en la obra del filósofo ha existido una atención hacia el tema luminoso desde los primeros años de su formación filosófica. Hay una carta de Marsilio Ficino a Antonio de San Miniato, fechada en septiembre de 1454, y publicada por Kristeller en 1950, en el primer número de la revista *Rinascimento*, bajo el sugerente reclamo de haber descubierto *Un nuovo trattatello inedito di Marsilio Ficino*.¹⁰ En efecto, podría considerarse, a nivel simbólico, el primer texto de Marsilio Ficino. Ya en dicha carta, explica Rabassini, encontramos un interés por el tema del calor y la radiación solar, preguntándose por la incorporeidad de la luz y la aristotélica concepción de una luz difundida universal e instantáneamente, dentro de los postulados de la tradición peripatética, de la normativa escolástica de la *quaestio physica*.

El mismo Kristeller publicó un pequeño tratado ficiniano de 1454, bajo el no menos sugerente título de *Questiones de luce* (1984: 77-79), en el que Ficino insistía sobre los temas de los que había hablado a San Miniato por carta, muy poco antes (Rabassini, 2006: 260), bajo una fuerte influencia del segundo libro del *De Anima* de Aristóteles (Kristeller, 1984: 144-145). Muy semejantes ambos, carta y *Questiones de luce*, Rabassini (2002: 5-8) se ha ocupado de estudiar la “sezione dottrinale” de las *Questiones*. Platón no se encuentra ausente –se cita, eso sí, menos que Aristóteles (p. 6)–, aunque el conocimiento que denota es aún indirecto, de segunda mano, propio del ambiente aristotélico en que se forma el joven Marsilio (Kristeller, 1956: 54-55). Ni Ficino, ni la luz que aparecen en sus textos parecen ser muy cercanos al proceso que culmina en los tratados luminosos de los noventa.

Rabassini (2006: 261), al hablar de estos tratados, de su trasfondo escolástico, aristotélico¹¹ –bien es cierto que matizado con un temprano interés platónico– advierte de los huecos que aparecen en su posterior concepción luminosa. El conocimiento directo de solo dos textos platónicos (*Fedro* y *Timeo*), lógica, si pensamos que será el

¹⁰ También se encuentra en el primer volumen de los *Studies in Renaissance thought and letter* (1984: 139-150).

¹¹ Para Kristeller (1956: 39-41), a pesar de citar a unos cuantos filósofos de la tradición escolástica, en realidad, el único que ejerce en esta época una influencia real sobre Ficino será Santo Tomás de Aquino. Influencia que, explica el investigador alemán, llegará incluso a la *Theologia Platonica*, solo que desprovista del aparatage ideológico y reducida a ciertos términos o a algún resabio del método escolástico de argumentación.

propio Marsilio el encargado de traducir todos los demás, tarea que no culminará hasta 1484; la ausencia de los motivos solares más allá de la mera radiación física del Sol; y, sobre todo, la ausencia, explica de “la conzezione della “luce-vincolo dell’universo” in analogía con la dottrina dello spirito” (p. 261).

Al explicitar estas ausencias, Rabassini nos da una buena pista con la que empezar a hablar de la luz renacentista. Si Rabassini detecta ciertas ausencias en los primeros textos de Ficino –ceranos al pensamiento escolástico, previos a su desarrollo neoplatónico–, deberemos acercarnos a esas ausencias para tratar de dilucidar qué aporta de nuevo Marsilio Ficino en su reflexión sobre la luz. La carencia más importante de estos textos la detecta Rabassini en el motivo de la luz como vínculo del universo. Ficino había ya recogido la idea de una luz dominadora del universo en el capítulo IX del tratado, donde se habla del mito platónico de Er,¹² quien, explica Ficino, “según cuenta Platón, se levantó de entre los muertos mientras se encontraba entre ellos y examinó, gracias a una visión celestial, una luz oculta a los ojos mortales, la cual, completamente desplegada a través de todas las cosas, regía sobre todo el universo” (1981: 63).¹³ Pero será en el undécimo capítulo del *De Lumine* (1981: 66), donde Ficino escriba que la luz

no solo transmite todas las virtudes de los astros a todo lo que bajo ellos se encuentra, sino que transporta al mismo Sol y a los astros hacia las cosas inferiores, del mismo modo que nuestro espíritu conduce las fuerzas de nuestra alma, así como al alma misma, hacia los humores y los miembros. Y de la misma forma que el espíritu es en nosotros nudo entre el cuerpo y el alma, la luz es el vínculo del universo.¹⁴

¹² Lo encontramos en el décimo libro de la *República*: “Cuatro días después llegaron a un lugar desde donde podía divisarse, extendida desde lo alto a través del cielo íntegro y de la tierra, una luz recta como una columna, muy similar al arco iris pero más brillante y más pura, hasta la cual arribaron después de hacer un día de caminata; y en el centro de la luz vieron los extremos de las cadenas, extendidos desde el cielo; pues la luz era el cinturón del cielo, algo así como las sogas de las trirremes, y de este modo sujetaba la bóveda en rotación”(1992: 488-490; 615d-616d).

¹³ “Hinc Hoerus ille, qui apud Platonem surrexit ex mortuis, interea lumen inspexerat, coelesti videlicet quodam visu, sed oculis caducis occultum. Quod quidem per omnia prorsus extantum, regeret universum” (*Opera Omnia*: 979).

¹⁴ “Neque solum virtutes stellatum omnes ad sequentia transferat, sed Solem ipsum stellasque ad inferiora traiciat. Quemadmodum spiritus noster animae vires

Podemos asumir que en este párrafo se encuentran ya algunas de las principales innovaciones que Marsilio Ficino establece en torno a la luz. La más importante, la noción de la luz como punto de enlace, como vínculo entre todos los elementos del universo. Del mismo modo, y como soporte a la noción de vínculo, retoma la idea del *spirito* en tanto que intermediario entre el cuerpo y el alma, probablemente leída según Reynaud y Galland (2008: 229, n. 457) en el *De Insomniis*, traducido por el propio Ficino, así como en el *Corpus Hermeticum* (X, 17) y en *Sobre los misterios egipcios*, de Jámblico (III, 2). Sobre el *spirito* (Klein, 1980: 29-59; Serés, 1996: 54-86; Agamben, 1977: 117-224), nos basta aquí una pincelada del propio Ficino, cuando explica en el tercero de los libros del *De Vita* (2006: 99), que el espíritu debería ser “cálido, sutil y luminoso”, lo que se conseguirá “si evitas las cosas tristes, densas y oscuras, si utilizas interna y externamente cosas luminosas y alegres, si consigues tomar sobre tu mucha luz tanto de día como de noche”. Pincelada que, una vez expuesto el carácter estético, simbólico, del sistema ficiniano, se comprende a la perfección: la luz y el espíritu, tienen en común, no solo su función de intermediarios, sino su propia naturaleza luminosa.

Con todo, quisiéramos detenernos ahora sobre la noción de la luz como vínculo del universo. Igual que sucederá en la pintura, o en la arquitectura, la nueva concepción de la luz nos muestra que, gracias a su particular posición a mitad de camino entre lo celestial y lo terrenal, ésta se ha liberado de la dirección unívoca que se le asignaba en la Edad Media. La mera consideración de vínculo del mundo, unida al paralelismo con la noción de espíritu, dota a la luz de un decidido carácter dinámico. La noción de vínculo trae consigo, además, la posibilidad de que la luz atraiga e integre (Díaz Urmeneta, 2004: 97) las diferentes instancias del universo, como también afirma Garin cuando escribe que “Ficino pasa a mostrarnos que los distintos planos de la realidad en los que se desarrolla el ritmo del universo a partir de la fuente divina no son más que reverberaciones y destellos de la luz del Señor” (1981: 150). La imagen de la luz se adhiere así perfectamente al carácter estético y simbólico de que Chastel y Kristeller dotaban a la doctrina de Ficino, construyendo un sistema de imágenes a las que Díaz-Urmeneta (2004: 98) califica de “eficaces”

ipsamque animam ad humores traducit et membra, atque sicut in nobis spiritus est animae corporisque nodus, ita lumen est vinculum universo” (*Opera Omnia*: 981).

debido a que “son figuras que, en la medida en que se aceptan, van abriendo nuevos caminos y mostrando su fertilidad”. Los “ritmos de luz” de los que hablaba Garin, atraviesan todo el universo, relacionan unas partes con otras.

Es cierto que el universo de Ficino, aún precopernicano y basado en el modelo ptolemaico de las esferas, como queda demostrado en todo el *De raptu Pauli*,¹⁵ no se acerca al universo infinito de Giordano Bruno –y que tanto desasosiego causaría en Pascal–, pero se puede aceptar que la imagen de una luz que se difunde, uniendo todo el universo como gran vínculo, deja una sensación de espacio abierto semejante a la que percibíamos al analizar el cambio del espacio pictórico bizantino al espacio pictórico renacentista. La luz se nos aparece como nueva, como distinta porque la visión y la concepción del mundo es también nueva, como sugiere Díaz-Urmeneta (2004: 97) cuando escribe sobre “la imagen de una luz que todo lo abarca y en lo que todo vive y, así, apunta más acá de la divinidad, a una imagen sublimada del mundo ilimitado”, de tal manera que “podemos ver esta condición insondable del universo en la poética de la luz de Ficino”.

Esta poética de la luz, de la que aquí solo hemos destacado alguno¹⁶ de sus rasgos definitorios, va a circular con cierta fortuna no solo en Italia, sino en el resto de Europa (Rabassini, 2002: 61-68, 255-275). A pesar de que nuestra referencia para establecer el mapa luminoso renacentista sean los tratados de Marsilio Ficino en tanto que mejor representante de dicha poética luminosa, no conviene olvidar la situación de “Fray Luis en el laberinto renacentista de idearios”, trazado por Saturnino Álvarez Turienzo (1996: 43-62). Más allá de la licencia que se permite Bell cuando afirma que fray Luis “nació platónico” (1927: 265), como bien explica el propio Álvarez Turienzo (1996: 51) el platonismo luisiano debe mucho a la doctrina de dos referentes de la orden agustina, que llegaron a ser cardenales de

¹⁵ “En segundo lugar pasarás por la región de los siete planetas, que es casi el primer cielo y es casi vagabundo, y llegarás a la octava esfera, que es ordenadísimo firmamento de las estrellas, al que llamarás el segundo cielo” (1952: 937). La traducción es nuestra, sobre el original latino y la traducción al italiano de Eugenio Garin. [“Secundo, per planetarum septem regionem, quod caelum quasi primum vagumque est, ad sphaeram transibis octavam, quod est ordinatissimum siderum firmamentum caelumque secundum” (Ficino, 1952: 936)].

¹⁶ Cfr. para un desarrollo más extenso y más fácil de conseguir que su tesis doctoral, Rabassini (2006).

la Iglesia, como fueron Egidio de Viterbo y su discípulo Jerónimo Seripando. El primero conoció personalmente a Marsilio Ficino, mientras que el segundo “Estuvo en Salamanca por las fechas (1514) en que fray Luis va a ingresar en el convento de San Agustín” (p. 51). Del mismo modo, no podemos olvidarnos de una figura como la de Cipriano de la Huerza, Catedrático de Biblia de la Universidad de Alcalá y maestro de fray Luis (Morocho Gayo *et al.*, 1996), (Asensio, 2005), que habría establecido “una conexión, a mi parecer indudable, con el neoplatonismo florentino: con Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola y su entorno” (Asensio, 2005: 94). Tal filiación no debe de extrañarnos, porque, explica Guy (1996: 277), “el agustinismo, muy anterior al triunfo del tomismo aristotélico en el siglo XIII, se ha alimentado siempre de la filosofía helénica y helenística, en su corriente más próxima al cristianismo” de manera que (Guy, 1989: 42) en fray Luis, aparte del indudable peso de la tradición bíblica –incluso de la escolástica más tomista y académica a la que sin duda se aplicó en sus clases salmantinas– encontramos una considerable presencia de “Pitágoras, Platón, Plotino, los Padres de la Iglesia, los Renacentistas (tal vez de León Hebreo...)” (Guy, 1989: 42), en una nómina que Cilveti (1989: 136) amplía a “la tradición pitagórica, el platonismo, Horacio, Virgilio, Boecio, Petrarca, Marsilio Ficino, especialmente por los Proverbios, San Pablo y San Agustín sobre armonía”.

Además de dicho magisterio platónico, tan cercano a Marsilio Ficino, Joaquín Maristany ha anotado con tino (1996: 353), que dicha poética luminosa habría podido llegar a fray Luis de manera directa, pues había leído los “dos opúsculos de Marsilio Ficino, *De Sole* y *De Lumine*, citados en el extraño opúsculo luisiano *De utriusque agni typici atque veri immolationis legitimo tempore*, e invocados, en similar contexto, en el exegético curso *In Genesim*”. Por todo ese “laberinto” luisiano en el que al componente platónico se le unen el cristiano, el hebreo y el bíblico, pasará la luz como por un tamiz hasta llegar a la “luz no usada” del poema a Salinas, aunque no sin dejar una profunda huella en toda la obra lírica de fray Luis¹⁷.

Tan significativa es la huella de esta poética luminosa, que la propia crítica, ante la poesía de fray Luis, se ha dejado llevar con frecuencia por cierto impulso impresionista, traducido en parecidos términos luminosos: para Fernández Leborans (1973: 53) la poesía de

¹⁷ Cfr. Sabido (1992: 295-296; 418-419) para las concordancias lumínicas y solares en la poesía original de fray Luis.

fray Luis “tiende a la armonía, a la paz, al descanso, a la luz”; Félix García habla de una poesía de fray Luis en la que las palabras aparecen “con ritmo y luz”, formando un “verso como una explosión de luz” (García, 1951: 1387); Dámaso Alonso, en fin, afirmaba sobre la poesía del agustino (1987: 170) que “para hablar de ella harían falta palabras de luz, de nieve, de cristal”.

No podemos olvidar, sin embargo, que, aunque nos estemos ocupando de la poética de la luz, la oda a Salinas es un poema eminentemente musical. Por ello, y para poner ese carácter musical en relación con la poética renacentista de la luz, regresaremos a la figura de Marsilio Ficino. Ya desde la infancia, la música había estado presente en la formación académica de Ficino. Marcel (1958: 168-173) comenta que en la escuela del maestro Luca de San Mignano, donde el niño Marsilio cursó sus primeros estudios, se desarrollaba una metodología muy práctica, basada en música, canciones y juegos con la mitología. Por otro lado, pasado el tiempo, las reuniones de Careggi solían cerrarse con el canto por parte de los asistentes de algunos versos –propios o ajenos–, seguido de una interpretación musical del propio Ficino (Della Torre, 1968: 800-801), en cuya lira –un laúd, propone Kristeller (2009: 11)– había incrustado un medallón con la figura de Orfeo,¹⁸ en justa consonancia con el valor decisivo que otorgaba a la música para la *salud* del alma y con la imagen que varios miembros de su círculo neoplatónico, como Poliziano, Lorenzo de Medici, Pannonius o Naldi, habían construido de él como “another Orfeus” (Allen, 1984: 60, n.60).

No por casualidad, por tanto, Ficino era más aficionado a la música que a las artes figurativas (Kristeller, 1988: 331). El mismo Kristeller (2009: 11) recuerda que Ficino hablaba con entusiasmo de la música que tocaba, y sugiere la posibilidad de que improvisara algunas piezas musicales de las que hoy no quedaría ningún testimonio. Para Ficino la música era más que un pasatiempo vagamente filosófico o que el recuerdo de una educación más o menos esmerada, adquiriendo un papel muy cercano al del rito, mágico o religioso (Walker, 2003: 30). En su sistema filosófico, sin ocupar tantas páginas como la luz, la música tendrá un papel importante en la construcción de la estructura del universo. En la cadena de los *Prisci*

¹⁸ Cfr. Walker (2003: 19-20) para los testimonios sobre la figura de un Ficino músico, acompañado de “his *lyra orhpica*” y (60-63) para la relación de la musicalidad órfica con la presencia italiana de Gemisto Pletón.

Theologi propuesta por Ficino,¹⁹ nos encontramos con los nombres de Orfeo y Pitágoras. Aby Warburg ha señalado el valor real que la figura del primero adquiere en la galería de imágenes renacentistas, constatando que

Resuena aquí en forma de imagen la verdadera voz, tan íntima para el renacimiento de la Antigüedad: la muerte de Orfeo no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el oscuro misterio de la saga dionisiaca con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana (2005: 404).

Justo lo que pretende hacer Ficino con la sabiduría platónica. La huella de Orfeo en Ficino irá más allá de la efigie grabada en la lira y no es en absoluto desdeñable. Ya en 1462 había terminado una traducción de los *Himnos órficos*, en los que el simbolismo de la luz y los cantos al sol, por cierto, adquieren un amplio protagonismo. André Chastel explica (1996: 189) que el primer y gran poeta que tomarán como referencia los miembros de la academia platónica, capitaneados por Ficino, no será otro que Orfeo, en tanto que este participa de tres *cualidades* centrales de su preocupación filosófica. Con Hermes tendría en común su relación íntima con la naturaleza, la posibilidad de dominarla con su canto; con Eros, el convertirse en poderoso símbolo del amor gracias a su descenso a los infiernos en busca de Eurídice (Wind, 1998: 63-86); y con Saturno, planeta e influencia

¹⁹ Heredada de Gemisto Pletón, la idea de la *Prisca Theologia* asumía la existencia de una tradición de saber, verdadero y antiquísimo, que se había ido transmitiendo, de manera más o menos subterránea, a lo largo de la historia. La genealogía comenzaría con el mismo y legendario Hermes que habría escrito el corpus de textos que Ficino acabaría traduciendo y continuaría con figuras como Zoroastro, Orfeo, Pitágoras y Platón. Se trataría de una cadena de teólogos que habrían traído a la tierra la verdad, la escritura o la ciencia, más o menos opacadas en unos velos -de ahí, por ejemplo, el revivir del interés por los jeroglíficos egipcios- que sería necesario retirar para acceder a esa suprema sabiduría (Garin, 1983: 74-75). Para Ficino y la *Prisca Theologia*, Cfr., Walker (1954), Yates (1964: 26-36), Garin (1983), Vasoli (sobre todo, 1999: 11-50; aunque también 2006: 3-29) o Hanegraaf (2012: 28-42), quien, además, explica que en una primera versión de la cadena, en la introducción al *Pimander* hermético (1463), Ficino propone seis filósofos, en una lista fuertemente inspirada en Proclo: Hermes, Orfeo, Aglaofemo, Pitágoras, Filolao y Platón, aunque, en seguida, puntualiza que según San Agustín, Hermes vivió algunas generaciones después de Moisés. Posteriormente, después de haber trabajado sobre los Oráculos Caldeos, en el comentario al *Filebo* (1469) y en la *Teología Platónica* (1474), hará desaparecer a Filolao e introducirá al mago Zoroastro como el fundador de la *Prisca Theologia*.

decisiva para los filósofos (Klibanski, Panofsky y Saxl (1991). compartiría la desesperación que le provocó el no haber podido salvar a Eurídice.

De las tres vertientes, la que más cerca se encuentra de la filosofía de la música es, evidentemente, la primera. La figura de Orfeo encarnaría (Chastel, 1982: 273-274) el mito del hombre poeta situado en lo más alto de sus poderes. Unos poderes que supondrían la posibilidad de entrar en íntima comunión con la naturaleza, en la posibilidad de, movido por el amor, revelar el poder del alma sobre el universo. Orfeo representaría perfectamente esa alma proteica capaz de manipular a la propia naturaleza y de entrar en sintonía con ella, gracias a estar situada en el lugar más privilegiado del universo, como se encargó de escribir Pico della Mirandola (2000: 99):

El hombre es mediador entre las criaturas, igual a los seres superiores, soberano de los inferiores; intérprete de la naturaleza por la perspicacia de sus sentidos, por la capacidad inquisitiva de su inteligencia, por la luz de su entendimiento [...] situado entre la eternidad inmóvil y el tiempo que fluye y, como dicen los persas, vínculo unificador, o mejor dicho, himno nupcial del mundo (Pico della Mirandola, 2000:99).

El interés de la música, para Ficino y para el neoplatonismo renacentista, no estará tanto en su capacidad para *manipular* la naturaleza, como en la posibilidad de que, al escucharla, el alma entre en conexión con ésta. La música tendría así la capacidad, para el pensamiento neoplatónico, convenientemente pasado por el tamiz del pitagorismo, de hacer que el alma de quien la toca y de quien la escucha entre en conexión con el *anima mundi*, anegándose en ella. De la misma manera que, en la tradición renacentista, manipulando los metales y las formas de los talismanes, se conseguía recibir el influjo benéfico de la naturaleza, tocando determinados acordes, determinadas melodías, se conseguirá dar paz al alma, hacer que la creación revierta ciertos dones benignos sobre aquellos que los perciben.

Juan Carlos Rodríguez ha hablado del “animismo religioso” (1990: 243-285), que caracterizaría la producción literaria de fray Luis de León y que “incide sobre la temática cristiana y la reelabora” (p. 248). En dicha elaboración, Rodríguez habla de “la idea del desprecio del mundo”, a través del cual es necesario que el alma ejecute un “salto” (p. 248). El objetivo de dicho salto será trascender el mundo

terreno y llegar a “el *anegamiento*, la fusión con lo Absoluto” (p. 250), en proceso de un funcionamiento marcadamente platónico. La música de Salinas se convertirá así en uno de los modos que tendrá el alma –que “en olvido está sumida”– para efectuar dicho salto y trascender el mundo terrenal.

Aquí será donde entre el segundo de los *prisci theologi* que, en la cadena ficiniana, hemos relacionado con la música. En efecto, Pitágoras y los discípulos de su escuela filosófica tuvieron, desde la antigüedad, una influencia determinante sobre la teoría de la música, gracias a la relación directa que establecieron entre la matemática y la ciencia musical, a cuya base estará una analogía que el platonismo (y el neoplatonismo renacentista) podrán incorporar sin problemas a su sistema filosófico: la cercanía entre música y matemáticas la traza el que ambas sean, como lo es la luz, manifestaciones *físicas* de lo inteligible (Chastel, 1996: 113).

Partiendo de ahí, la herencia pitagórica que recibe con Ficino el neoplatonismo renacentista tendrá mucho que ver con el concepto de la música del universo, con la vieja idea de la música de las esferas (Kristeller, 1988: 332).²⁰ Una idea que adquiere poderoso relieve con la nueva visión del mundo forjada en el Renacimiento. Si, como dijimos, el mundo ha adquirido una dimensión abierta, múltiple, móvil, frente al estatismo medieval de los lugares naturales, ahora las diversas partes del mundo se relacionarán unas con otras, a partir de la noción de armonía. El mundo neoplatónico, pitagórico es un mundo en el que sus diferentes partes están relacionadas entre sí –recordemos la vigencia de la estoica concepción del universo como un *gran animal*, un gran templo²¹ de una manera armónica, produciendo, en dicho movimiento una *música* basada en una proporción –los “números concordes” (27) de los que hablaba fray Luis en el poema– que sostiene a todo el universo. En este sentido, recuerda León Hebreo que “Decía Pitágoras que los cuerpos celestes al moverse producían voces excelsas, que se correspondían una a otra en armónica concordancia, música celestial que –según él– era causa de que todo el universo se mantuviera en su peso, en su número y en su medida” (2002: 112). Evidentemente, esta estructura armónica

²⁰ Cfr. para la evolución del concepto de la música de las esferas a través del tiempo, la antología de Joscelyn Godwin (2009).

²¹ Cfr. la metáfora cardíaca (I, 20, 6-7; 2006: 290-291) y la idea del universo como templo (I, 14, 1-3; 2006: 235-236) de las que se ocupa Macrobio en el *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*.

estaría diseñada y mantenida por Dios, “tanto en el contexto del pensamiento pagano como cristiano” apunta Cilveti (1989: 153), a un nivel inteligible y, por lo mismo, no podrá ser captada por los sentidos como sí lo será la música de Salinas.

Vossler, a raíz de la presencia musical en la poesía de fray Luis hablará de

tres conceptos de música: 1º, la música que habla solo a los sentidos, como, por ejemplo, el canto del pájaro; 2º, la música inteligible que no puede ser oída y sí solo comprendida por la razón, como la armonía en los hechos y circunstancias de la naturaleza, y 3º, la música humana en la que goza nuestra sensibilidad al mismo tiempo que se enriquece nuestra razón (1960: 102).

Francisco Rico, siguiendo al propio maestro Salinas, expone la siguiente distinción musical:

Existen –dice [Salinas]– una música irracional, “cuiusmodi sunt cantus avium..., nec proprie “música” dici potest”; una música “quae intellectionem tantum movet, intelligi quidem potest, audiri vero non potest”, y en ella se incluyen la mundana y la humana; y, en fin, otra música “quae sensum simul et intellectum movet”, y no es sino la instrumental (2005: 146).

La música *mundana*, por seguir la terminología de Salinas, sería uno de los reflejos de ese orden inteligible que la divinidad transmite al mundo, de manera que “la palabra musical, en cuanto creación humana, aproxima este mundo al otro”, “es el hilo conductor entre lo humano y lo divino” (López Castro, 1996: 662,663). La música armónica será aquella que, ejecutada, consiga entrar en sintonía, sea *concorde* numéricamente con la música de las esferas, con la armonía que sostiene el mundo, pues “el oído anhela la unidad, puesto que es uno y también surge del uno” (Ficino, 2009: 222) y ese uno al que conduciría una música armónicamente ejecutada sería el Uno que en la tradición platónica y pitagórica se constituye como “lo más perfecto y agradable de todo” (p. 220), el *absoluto* en que el alma ansía anegarse, como vimos que explicaba Juan Carlos Rodríguez. Escuchar la música de las esferas supondría “to hear the harmonies of the *spiritus mundi*, the subtle aether that linked the World-Soul to the World Body, the *anima mundi* to the *machina mundi*” (Allen, 1984: 53). Cuando sucede este acuerdo, aquel que escucha dichos acordes

armónicos participa de la perfección del universo “y oye allí otro modo / de no perecedera / música, que es la fuente y la primera” (vv. 18-20). Su alma, gracias a la música, pasa a entrar en conexión con el alma del mundo, con la naturaleza, con toda la creación. Adquiere así la música, explica Cilveti (1989: 153), un “carácter ontológico”, en tanto que permite “descubrir en la estructura del cosmos, en el orden que lo constituye, algo de nuestra propia armonía, de nuestro propio orden”.

Si no lugar común, sí era lugar de paso para el hombre del renacimiento de una cierta cultura, no solo escuchar o tocar música siempre que se pudiera, sino también participar de esta filosofía musical. Fray Luis lo demuestra, no solo en este poema, sino también en cierto pasaje del comentario al Libro de Job, donde escribe que Dios

si crió a todas las demás cosas con orden, y si las compuso entre sí con admirable armonía, no dejó al hombre sin concierto, ni quiso que viviese sin ley que hiciese disonancia en su *música* [...] Tienes ley cual los otros; aquí verás que por medio de ella, como las demás criaturas, *consuenas* con todas las partes del mundo; aquí entenderás que, si la quebrantas, *disuenas* de ellas y las contradices y las conviertes en tus enemigas (1779: 363).

El conde Baltasar de Castiglione, en la conformación de su modelo ideal de cortesano, presta atención a “Cómo al perfeto Cortesano le pertenece ser músico, así en saber cantar y entender el arte, como en tañer diversos instrumentos” (1984: 127-129). En el debate entre Paravicino y el Conde, ante las insinuaciones por parte de aquel de que la música “como otras muchas vanidades, es muy conforme a las mujeres, y aun quizá también a algunos que parecen hombres, mas no lo son”, responde esgrimiendo, además, un ejemplo práctico:

No digáis eso, respondió el Conde, sino haréisme entrar en grandes procesos de loores de la música, y acordaros he cuan estimada y honrada hava siempre sido entre los antiguos, y aun fué, pues me metéis en ello, opinion de muchos sabios y famosos filósofos ser el mundo compuesto de música, y los cielos en sus movimientos hacer un cierto son y una cierta armonía , y nuestra alma con el mismo concierto y compás ser formada, y por esta causa despertar y casi resucitar sus potencias con la música. Y así se lee de Alexandre que

oyendo alguna vez, estando comiendo, tañer y cantar algunas cosas bravas y furiosas, fué forzado de dejarla comida y arremeter á las armas; después mudando el músico aquella arte de son y ablandándose, amansarse él también, y volver de las armas á la mesa (p. 127).

Regresando ahora al poema de fray Luis, a poco que prestemos atención a su desarrollo de la temática musical, nos daremos cuenta de que la filiación neoplatónica, con sus matices, es indudable. La música de Salinas ha ejercido en fray Luis toda la casuística neoplatónica de la elevación y de la comunión con el absoluto de la naturaleza, del *anima mundi*, que en el agustino se condensa en una divinidad que constituye un “abismo de ser y de perfection infinita” (León, 2008: 34), sintetizada en la *Oda a Salinas* en el “mar de dulzura” donde “ansí se anega” (vv. 32-33) el alma.²² A pesar de los reparos de Llobera, para quien “esta oda fue escrita no con motivo de la armonía celeste, sino tan solo de la armonía musical” (1931: 69), coincidimos con Alcina, que explica este poder de la música (1987: 44) por el hecho de que para fray Luis “el hombre se mueve en un mundo de armonías [en el que la música] es una de esas formas de concierto que unen al hombre a Dios a través de la consonancia y el número”, así como –aunque no con su pretensión totalizadora– con Cilveti, para quien “el concepto dominante de la poesía y de la obra entera de Fray Luis es el concepto de armonía” (1989: 135), y que encuentra en el poema un “equilibrio entre música cósmica, humana y divina” (p. 154).

Pero nuestro problema no es el de la música, sino el de la luz, presente en el poema desde la primera estrofa, en uno de los hallazgos más hermosos y que más fortuna estética han hecho de toda la poesía luisiana: la “luz no usada” con que se viste el aire. Es evidente que al hablar de ella deberemos partir del axioma que identifica la luz con la divinidad –porque fray Luis es monje agustino, igual que Ficino no olvidó nunca la religión cristiana– y que para San José Lera tiene un origen “bíblico y patrístico” (2008: 560). En este sentido, aunque

²² Cilveti (1989: 157) y Rico (2006: 149-150) llaman la atención sobre el hecho de que la “inmensa cítara” (24) a la que se aplica el “gran Maestro” (21) que es Dios, reproduce un pasaje de la traducción que hace Marsilio Ficino de los *Himnos órficos* (34.16-17), recogido también en su *Theologia Platonica*, IV, 1, 1: “Tu totum caelum canora cithara temperas” (2001: 272). Cfr. también para la música y la figura del “Gran Maestro”, Alonso (1987: 176-187).

referidos a San Juan de la Cruz, resulta útil, aunque solo sea como base o punto primario de referencia los rasgos que para Mancho Duque (1982: 137) caracterizan la significación metafórica de la luz: “1º) actividad de carácter intelectual, de origen racional-natural, que permite el conocimiento de fenómenos naturales y, 2º) actividad de carácter intelectual de orden supraracional o sobrenatural que permite el conocimiento de verdades naturales o sobrenaturales”.²³ Sin embargo, en el poema de fray Luis, se da un paso más con respecto a la simple identificación entre Dios y la luz.

Para Alcina (1987: 42-43), la “luz no usada” es “una invención feliz que nos presenta la luz como algo virginal”. Cristóbal Cuevas propone entenderla como una “no habitual: *insueta lux*” (2000: 97), remitiendo a su aparición en el Proemio del *Secretum*, cuando la Verdad, acompañada de San Agustín -que, como veremos, no es ajeno a la poética luisiana de la luz-, deja a Petrarca “Atónito yo ante la vista de aquella luz no usada” (Petrarca, 1978: 41). Ramajo, por su parte, (2006: 22), señalando que el sintagma debe entenderse como “infrecuente”,²⁴ o acaso “no gastada, pura”, hace un repaso por las posibles fuentes clásicas del adjetivo, detectándolas en el Virgilio de la quinta égloga (traducida por el propio fray Luis),²⁵ o en Prudencio (Peristephanon X, 955).²⁶ El propio Ramajo (p. 539) relaciona esta luz *no usada* con las propiedades y las características de la luz del alba, primera del día, la cual no solo “tiene una belleza nueva”, sino que gracias a ella “al alba el alma se eleva mejor hasta la divinidad (como en una *albada*, en la que se unen los amantes” (p. 539), ilustrando su propuesta con un pasaje de *La perfecta casada*:

Porque entonces la luz, como viene después de las tinieblas y se halla como después de haber sido perdida, parece otra y hiere el corazón del hombre con una nueva alegría [...] pues el fresco del

²³ Cfr. también referido a San Juan, pero igualmente pertinentes para la relación entre luz y divinidad, Ynduráin (1990: 51-83) y García Palacios (1991, 1992).

²⁴ Morreale (2007: 840) propone esta interpretación del adjetivo, entendiéndolo como *no acostumbrado*. Gutiérrez (1995: 87) también, añadiendo el valor de la luz “extraordinaria”.

²⁵ “De blanca luz en torno rodeado / con nueva maravilla Dafni mira / el no antes visto cielo ni hollado (Candidus insuetum miratur lumen Olympi, / sub pedibusque videt nubes, et sidera Daphins)” (León, 2006: 201; vv. 97-99).

²⁶ “«donare caecis lucis *insuetatis* diem» (es la divinidad de los cristianos la que concede esa luz *no usada* a los ciegos)” (Ramajo, 2006: 22). No podemos olvidar tampoco

aire de entonces tiembla con grande deleite el humor calentado con el sueño y cría salud y lava las tristezas del corazón, y no sé en qué manera le despierta a pensamientos divinos, antes que se ahogue en los negocios del día (1987: 112-113).

Luis Iglesias, por su parte, ha estudiado la *dispositio* de la Oda a Salinas (1996), anotando que en la estrofa inicial, fray Luis trata de dar la sensación de que, a través de la música, se está produciendo una “re-Creación del origen del mundo que la música ha producido” (p. 401) lo que nos llevaría a pensar en la “luz no usada” de la oda como manifestación del *fiat lux* bíblico. En este sentido, Maristany (1996: 353), quien habla de la “enigmática ‘luz no usada’” y Ramajo (2006: 22), profundizan un poco más esa idea de la recreación del Génesis, poniéndola en relación con el *De Genesi ad litteram*, comentario que hace San Agustín al primer libro de las Escrituras, del que fray Luis obtendrá el modelo para su curso universitario, *In Genesim*. Allí, San Agustín va a explicar que todas las “cosas” de la creación “Eran en el conocimiento de Dios, mas no eran en la propia naturaleza de ellas” (1959: 675). No nos interesa ahondar en la argumentación teológica, sino cómo, a partir de aquí, San Agustín distingue entre “Conocimiento matinal y vespéral”, de tal modo que sobre esas mismas “cosas” a las que se refería escribe que “Conociéndolas en Dios con conocimiento matinal fue como la mañana, y conociéndolas en ellas mismas fue como la tarde” (p. 675). La mañana y, por tanto, su luz, puede entenderse así como una luz *no usada* en el sentido de nueva, recién amanecida y referida al conocimiento puro de la divinidad.²⁷ Explica Ramajo que “La luz de Fray Luis es matinal, profunda, que lleva al alma a su origen, Dios” (2006: 22). Maristany (1996: 354) afirma no creer “aventurado el suponer que la experiencia de la creación originaria es el horizonte último de la enigmática ‘luz no usada’ de la oda III A *Francisco de Salinas*”, para después preguntarse qué “relación existe, en la concepción del autor, entre la luz increada [...] la luz angélica, la luz auroral del mundo y la luz

²⁷ Debe tenerse en cuenta, sin embargo, en todo este trazado horario de las luces el pasaje de *De los nombres de Cristo* donde fray Luis, comentando un pasaje del *Cantar de los Cantares* (I, 6), escribe “Que es con razón mediodía aquel lugar que pregunta, adonde está la luz no contaminada en su colmo, y adonde, en sumo silencio de todo lo bullicioso, sólo se oye la voz dulce de Christo” (León, 2008: 85). El pasaje es interesante porque la luz sigue teniendo el matiz virginal, solo que desplazado en el campo horario, lo que, creemos, ayuda a aceptar la posibilidad de ampliación significativa luminosa que desarrollaremos a continuación.

física que vemos”, encontrando la respuesta “en las complejas disquisiciones de *In Genesim*, contemporáneas a la cosmología subyacente a la *Exposición*”, para lo cual trae a colación un muy pertinente pasaje de la *Expositio in Genesim*:

Y ciertamente no carece de misterio el que la primera voz de Dios y el primer mandato se hubieran empleado en el hacerse de la luz, pues por ello entendemos que todas las obras divinas se desarrollan en la luz, o más bien que es la luz la manifestación de la verdad, ajena de todo engaño y falacias, por lo que se dice que Dios es el Padre de las luces en Jac. 1: “toda dádiva buena y todo don perfecto desciende de arriba del Padre de las luces, en el cual no existe vaivén ni oscurecimiento, efecto de la variación, porque todo lo que de Él procede es luz” (en Maristany, 1996: 353-354).

Vasoli (1988: 68-69) ha advertido sobre la relación del pensamiento luminoso de Ficino con el pasaje genesíaco del *Fiat Lux* y el poder vivificador y creador de la luz, al que también se referirá fray Luis en el nombre *Jesús* cuando escriba sobre Cristo: “Que como sin la luz del sol no se ve, porque es fuente general de la luz, así sin la comunicación deste grande Jesús, deste que es salud general, ninguno tiene salud” (León, 2008: 477), donde San José Lera (2011: 80) ha detectado que fray Luis “explica el nombre «Jesús» como ‘salud’, de forma que «luz», «salud» y «vida» son términos continuamente asociados en el concepto ‘salvación’”. Fleury (2001: 123-124), desde una perspectiva más oblicua –porque su artículo trata de poner en relación a Ficino con el filósofo árabe Sohrevardî–, pero más interesante se hace una pregunta que da título a su artículo “La lumière ficinienne est-elle orientale?”. Explica la autora que con oriental no busca construir ningún tipo de sentido geográfico, sino que se refiere a un orientalismo –si se nos permite la expresión y la despojamos de cualquier otro significado– espiritual, es decir, una mirada al “Oriente des Lumières” (p. 124) que sería la divinidad. Si lo pensamos, el concepto de padre oriental de las luces no es otro que el del gastado lugar común del Sol naciente, esto es, matinal, como quería San Agustín que fuera el conocimiento divino con el que, por ejemplo, Ramajo, hemos visto que identifica la “luz no usada”.

La luminosidad solar enlazaría con la imagen del propio fundador de la orden, Agustín de Hipona, sobre quien fray Luis pronuncia un sermón con motivo de la celebración del día de San Agustín, que ha sido estudiado con tino por Béhar (2011). En dicho

sermón, “Agustín es el doctor por antonomasia y su doctrina ilumina la iglesia como el Sol alumbra al mundo, consistiendo entonces la verdadera sabiduría en un deseo de igualarlo” (Béhar, 2011: 45), de manera que el tópico del sabio que se identifica con el Sol, adquiriría así un matiz doctrinal propio de la orden: “el ascenso hacia la luz divina es al mismo tiempo una conversión interior, en lo más íntimo del ser, donde se revela la luz” (Béhar, 2011: 51). La “luz no usada” puede así entenderse desde la perspectiva de la *caritas* agustiniana, pues aparecería en el escenario del poema de manera análoga a cómo es infundida la gracia divina, digamos, ‘desde fuera’, como por ejemplo leemos en el *Comentario al Cantar de los Cantares*: “Pues Dios mismo es caridad, lo que Juan escribió. El cual Dios sentado en estas literas, esto es, sobre los justos y amándolos, e ilustrándolos con los rayos de su luz, así los volvió claros» (León, 1992:198)²⁸.

Estas lecturas, llamémoslas bíblicas, genesíacas o agustinianas, casan muy bien con la faceta espiritual e intelectual de fray Luis, fraile agustino, profesor en la Universidad de Salamanca, primero en la cátedra de Teología y después en la de Biblia, firme defensor de la postura según la cual la Vulgata podía ser mejorada con una traducción atenta, gracias a las armas de la filología. Admitiendo que, efectivamente, en el verso de fray Luis resuena el eco bíblico de la luz pura propia del primer momento de la creación, dichas interpretaciones creemos que quedan, en cierto modo, incompletas si se obvia que el desarrollo neoplatónico de la música es el eje que vertebra el poema, el cual tendrá un fuerte lazo con la aparición de esa luz “no usada”.

El parentesco directo de la luz con la música en la filosofía del Renacimiento no se explicita demasiado en la época, si dejamos de lado el interés sobre la luz que irradian los astros al emitir la música de las esferas. Hay, sin embargo, alguna pista que nos puede servir como punto de partida para encontrar esta relación. Habla André Chastel (1982: 275-276) de un dibujo de Leonardo da Vinci, “el combate de los animales alrededor del hombre en el espejo ardiendo (museo del Louvre)”, así como de una representación análoga, situada en el pavimento de una capilla de la iglesia de Santo Domingo de Siena. Ambas coinciden en la misma imagen: “el héroe mítico esgrime un espejo en medio de fieras amenazadoras [y] dirige contra ellos la superficie cóncava del escudo espejo para deslumbrarlos”. El

²⁸ Cfr. Serés (1996: 228-258), ejemplos incluidos.

propio Chastel explica que la idea del espejo como arma podría entenderse como una “variación sobre el tema de Orfeo, referido a la magia de la luz” (p. 276), al poder que esta tendría sobre las criaturas de la naturaleza. Cifrarlo en Orfeo, por tanto, significa poner en relación la música y la luz, gracias al poder común que ambas podrían ejercer sobre la naturaleza, sobre el mundo.

Evidentemente, no creemos que, a pesar de que los conociera, el agustino fray Luis se dejara llevar libremente y sin preocupaciones por motivos paganos u órficos —como hizo, y de manera muy consciente, Marsilio Ficino—, aunque sí es cierto que en la oda *A Santiago* (2006: 129-137) aparece el deseo de fray Luis de poder equipararse a Orfeo²⁹, descargado, eso sí, de todo tipo de carga pagana:

Las selvas conmoviera,
las fieras alimañas, como Orfeo,
si ya mi canto fuera
igual a mi deseo,
cantando el nombre santo Zebedeo (vv. 1-5).

Sí que compartimos la idea de fondo que expresa Chastel (1982: 277) según la cual “parece que el clima intelectual creado por el humanismo platónico hubiera favorecido una adaptación ‘psicológica’ de los motivos triunfales del arte antiguo”, ampliando el marco mucho más allá, claro, de los motivos triunfales e insistiendo en la “adaptación psicológica”. Probablemente lo haga de una manera mucho más diluida en fray Luis que en el marco del neoplatonismo florentino que estudia Chastel, pero no puede negarse que la oda a Salinas comparte la referencia bíblica y la raíz neoplatónica que enlaza música y luz. Cristobal Cuevas (1996: 377-380), ha detectado este engarce neoplatónico, que daría lugar en la poesía de fray Luis a lo que él califica como un “Orfismo fono-lumínico” (p. 378) u “orfismo cristológico de fray Luis de León” (p. 379),³⁰ que no hace

²⁹ Curiosamente, Vossler (1960: 31) lo calificará como “un Orfeo fabuloso”.

³⁰ *Cfr.* siguiendo el hilo luminoso cristológico la imagen que en el nombre *Esposo* nos presenta fray Luis entre Cristo y el alma: “De manera que, como una nube en quien ha lanzado la fuerza de su claridad y de sus rayos el sol, llena de luz y, si aquesta palabra aquí se permite, en luz empapada, por dondequiera que se mire es un sol, así, ayuntando Christo, no solamente su virtud y su luz, sino su mismo espíritu y su mismo cuerpo con los fieles y justos, y como mezclando en cierta manera su alma con la suya dellos, y con el cuerpo dellos su cuerpo en la forma que he dicho” (2008: 300); o la significativa cita de “San Gregorio, el teólogo” que

sino relacionar la figura de Cristo con la de Orfeo a raíz de una concepción armónica de la naturaleza que encuentra fundamento en el primero. Comentando la *Noche Serena*, Cuevas escribe que “La estética de la luz se alía así con la de la música, pintando una corte celestial que no puede sino inspirar ansias de gozar lo trascendente” (p. 377).

El poder de la música, si está bien ejecutada y es concorde en su matemática compositiva –manifestación sensible del orden inteligible– con la música de las esferas que supone la armonía del universo, conseguirá poner en conexión al oyente con el *anima mundi*, con el orden que Dios imprime al *gran templo* que sustenta gracias a su amor y su sabiduría. La música de Salinas, por atarnos al poema que estamos analizando, gracias a que su “belleza puede mover al espíritu armoniosamente conduciéndole a la sabiduría” (Prieto, 1987: 313), sería así un catalizador que dispara y hace posible alcanzar el *mar de dulzura de la divinidad*, gracias a que en la doctrina neoplatónica “the acquisition of sight as a spiritual instrument that men could use to perceive the ultimate beauty of God’s splendor” (Allen, 1984: 56).

D. P. Walker ha estudiado con detenimiento (2003: 3-29) la importancia de la música en el sistema filosófico de Marsilio Ficino.

recoge en *El Amado*: “¡Oh luz del Padre! –dice–. ¡Oh palabra de aquel entendimiento grandísimo, aventajado sobre toda palabra! ¡Oh luz infinita de luz infinita! Unigénito, figura del Padre, sello del que no tiene principio, resplandor que juntamente resplandece con Él, fin de los siglos, clarísimo, resplandeciente, dador de riquezas inmensas, asentado en trono alto, celestial, poderoso, de infinito valor, gobernador del mundo, y que das a todas las cosas fuerza que vivan. Todo lo que es y lo que será, Tú lo haces. Sumo artífice, a cuyo cargo está todo. Porque a Ti ¡oh Cristo! se debe que el sol en el cielo con sus resplandores quite a las estrellas su luz, así como en comparación de tu luz son tinieblas los más claros espíritus. Obra tuya es que la luna, luz de la noche, vive a veces y muere, y torna llena después, y concluye su vuelta. Por Ti, el círculo que llamamos Zodiaco, y aquella danza, como si dijésemos, tan ordenada del cielo, pone sazón y debidas leyes al año, mezclando sus partes entre sí, y templándolas, como sin sentir, con dulzura. Las estrellas, así las fijas como las que andan y tornan, son pregoneros de tu saber admirable. Luz tuya son todos aquellos entendimientos del cielo que celebran la Trinidad con sus cantos. También el hombre es tu gloria, que colocaste en la tierra como ángel tuyo pregonero y cantor. ¡Oh lumbré clarísima, que por mí disimulas tu gran resplandor! ¡Oh inmortal, y mortal por mi causa! Engendrado dos veces. Alteza libre de carne, y a la postre, para mi remedio, de carne vestida. A Ti vivo, a Ti hablo, soy víctima tuya; por Ti la lengua encadenó, y ahora por Ti la desato: pídotte, Señor, que me des callar y hablar como debo” (pp. 437-438).

Con buen tino, señala que en el *De vita caelitus comparanda*, Ficino habla de cuatro elementos que sirven de alimento al espíritu: “del vino, de su aroma, del canto y de la luz” (Ficino, 2006: 162). Esta primera impresión que relaciona la música con la luz se ve confirmada y ampliada en el *De vita longa*, donde Ficino insiste sobre esta relación: A “nadie más [que a los hombres de ingenio] les conviene tanto elegir un aire puro y luminoso, aromas y música”, “los apoyos principales del espíritu animal” (p. 80); no duda en aconsejar que para “hacer crecer la vida en el cuerpo, cuidad ante todo y sobre todo al espíritu [...] recreadlo con cantos y sonidos” (p. 81); o, en fin, cierra el libro elogiando a

Febo, hermano de Baco, [que] nos aporta, con igual benignidad, tres dones: en primer lugar la luz del día, bajo el benéfico influjo de esta luz plantas magníficamente perfumadas y, a la sombra de esta luz, la lira y el canto sin fin. Con estas ruelas, pues, y con estos estambres, Cloto sacará para nosotros no ya parcos sino largos hilos de vida (p. 86).

La luz y la música aparecen juntas, siempre acompañadas por la noción del *espíritu*. Como apunta Walker, “the peculiar power of music is due to a similarity between the material médium in which is transmitted, air, and the human spirit, to the fact that both are living kinds of air” (2003: 6). Esta comunidad de origen con el *espíritu* permitirá afirmar “The effectiveness of music for capturing planetary or celestial spirit” (p. 14). La música se convierte así en una manera de capturar las influencias benéficas del universo, es capaz de concetar “with the world-harmony [...] because such mimetic music *is* a living spirit and the heavens also *are* musical spirit” (p. 16).

Si recordamos ahora que para Ficino y el neoplatonismo renacentista la luz era *vínculo del mundo*, nudo por el que todo debe pasar y que se encuentra también en todo —porque la oscuridad total no existe, solo luz en mayor o menor grado—, sostén de la propia armonía del mundo, con capacidad para mediar entre lo terrenal y lo espiritual, entre lo que el hombre tiene de ser celestial y lo que tiene de ser animal, percibiremos que la relación entre luz y música es directa. Esta relación se explicita a la perfección en el poema, hasta el punto de poder considerarla una “sonora luz” (López García y Siminiani Ruiz, 1997: 160). Música y luz van, por tanto, de la mano.

La “luz no usada” de la oda a Salinas no es por eso otra cosa que una manifestación del alma del mundo paralela a la música que está

tocando el maestro salmantino, un elemento que, a decir de Estébanez, «Presta movilidad a las cosas arropándolas en una unidad superior» (Estébanez, 1972: 293). El Orfeo músico y la luz van de la mano porque, en realidad, forman parte de un mismo saber, se sitúan en una misma dimensión: la expresión del alma del mundo, de la armonía que lo sostiene. A pesar de la indudable referencia e inspiración bíblica – pero no exclusivamente, recordemos que fray Luis bebe también de la inspiración clásica– se trata, además, de una luz neoplatónica, porque en tal doctrina es donde completa su significado último dentro del poema. La música es concorde con la música de las esferas –lo que ha permitido que el alma de fray Luis se eleve–, cierto, pero esto sucede porque en realidad está siendo concorde con algo más amplio. Está explicitando la armonía del universo, convertido en asunto central del poema, única “oda entera en la que la unión con la armonía del mundo y con su primera causa está conseguida totalmente, aunque solo sea unos instantes” (Alonso, 1987: 170). Parte de la eficacia de la expresión radicarán en la intensificación que la negación ejerce sobre la palabra «usada», donde fray Luis –en uno de los cultismos semánticos que Lapesa (1977) detectaba en su poesía y del que San José Lera (2010: 427) ha encontrado incluso «resonancias» en el fray Luis traductor– recupera el término latino *usatus*, en su acepción de ‘desgastado’ o ‘deteriorado’, de modo que la negación nos situaría así a una luz virginal, pura, nueva, que de nuevo nos remitiría a la noción genesíaca del *fiat lux*. Pero si atendemos a los usos del mismo recurso de la lítotes en la primera oda a la *Vida retirada* (2006: 9-15), veremos cómo el “no rompido sueño” (v. 26) o “las aves/ con su cantar sabroso no aprendido” (vv. 31-32), veremos cómo estos no son sino signos de la vida en armonía con la naturaleza verdadera, pura, que fray Luis anhela. La “luz no usada” podría entenderse también desde esa misma perspectiva, quedando aquí la mera figura retórica investida del significado profundo de uno de los ejes poéticos del agustino.

Ahí es donde se emparentan música y luz en el poema, pues esta es uno de los puntos en que se apoya la maquinaria armónica de la creación. Como explica López Gajate (1991: 728) en fray Luis la luz “es cifra, armonía: todo el bien se concentra en ella”. Cilveti (1989: 150) introduce la filiación religiosa, recordando que en las *Confesiones* de San Agustín (10, 6) “la Verdad, Dios, Cristo, son experimentados [entre otras cosas] como luz, música”. La luz también es, en definitiva, armonía divina del universo, como bien explica Iglesias (1996: 400), cuando se refiere a “las consecuencias físicas que

la acción del intérprete provoca en la realidad, enunciadas como verdades evidentes en los dos versos iniciales”, entre las cuales, la serenidad y la *luz no usada* “son efectos provocados por la música y correspondientes con la armonía que la define y constituye”; en parecidos términos se expresa Suárez Pallasá (2011: 316) cuando explica que “la causa del serenarse y vestirse de hermosura y luz no usada el aire es sonar la música estremada gobernada por la sabia mano de Salinas”.

Por eso, la música de Salinas, creemos, activa la aparición de la luz no usada, como si esta acudiera a la llamada de los acordes y apareciera al son de la música. No como aparición sobrenatural al modo de visión, “por su propia sobrenaturalidad metafísica, de místico estremecimiento poético” (Bergamín, 1973: 37), ni como juego de magia, sino como manifestación lógica y perfectamente esperable de la fibra que la melodía de Salinas ha tocado en la estructura del universo. No es “música que se hace luz” (p. 37), sino dos manifestaciones simultáneas de un mismo principio neoplatónico. El aire se viste de dicha luz porque se está apelando a la armonía del universo, de la naturaleza. Desde ahí podemos entender la lectura que hace Suárez Pallasá al hablar (2011: 324, n.21) del

simbolismo marino y náutico de la oda. Comienza en la primera [estanza] con la serenidad, hermosura y luz del aire por la música de Salinas, que, entre muchos otros sentidos concurrentes, significa la *tempestas marina sedata* (gr. γαλήνη) del Evangelio (Mat 8, 23-27; Marc 4, 35-41; Luc 8, 22-25).

donde la serenidad que sigue a la tempestad no sería sino cifra de la armonía de la naturaleza, vida en comunión con la misma, frente a la amenaza del tráfigo cotidiano, como el propio fray Luis se encargará de recordar una y otra vez a lo largo de su producción poética original.

A pesar, como ya hemos señalado, de que no se puede perder de vista en ningún momento la identificación entre luz y divinidad, en la oda a Salinas, la *inusitada* luz lo es también por lo que de pureza tiene en tanto que manifestación de lo inteligible, de la unión del mundo consigo mismo. Si la luz de los astros despierta en el fray Luis de la *Noche Serena* (2006: 51-58) la reflexión sobre ellos en términos como “gran concierto” (v. 41), “proporción concorde” (v. 45) o “reluciente coro” (v. 59), deberemos pensar en una conexión global y no unidireccional, con centro en el *anima mundi*. Por ello, se podría admitir la aparición de la luz no usada como un efecto paralelo y

simultáneo de la consonancia universal. Música y luz están relacionadas porque comparten el mismo funcionamiento de raíz, son manifestaciones parejas de un tronco común.

Podemos aventurar, llegados aquí, que la luz no usada, una vez explicado su origen, puede leerse en el poema a partir de un comportamiento análogo al que le concedía Ficino. Para el platónico florentino, el símbolo de la luz tenía una relación real y efectiva entre sus distintas instancias, de manera que luz física y luz inteligible estaban efectivamente relacionadas, no eran una simple imagen ilustrativa. Algo parecido podemos incluso proponer en la lectura de la oda a Salinas. Si por un momento pensamos en el escenario en que debería desarrollarse el poema, probablemente se trate de la capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca. Incluso este escenario puede servirnos para ahondar un poco más en lo que de renacentista pueda tener esta luz en el poema de fray Luis.

El paradigma arquitectónico medieval según el cual se construían las iglesias o catedrales medievales buscaba generar un espacio irreal, construido con una motivación eminentemente simbólica, en el que la luz será un instrumento clave, pero solo a partir de su transformación en algo distinto a la pura luz natural. En palabras de Nieto Alcaide

La luz aparece como un símbolo a través de la ficción de un sistema de *iluminación no-natural*; es decir, mediante un sistema que la representase desprovista de su condición *de medio físico* imprescindible para percibir la realidad de una manera objetiva y que, en cambio, proporcionase una referencia simbólica de lo sagrado (1978: 13-14).

La luz de los templos góticos adquirirá un tinte sacralizado, en busca de una “concepción figurada del espacio” (Nieto Alcaide, 1978: 37). En este sentido, la referencia de lo sagrado será la de la *Jerusalén celeste* (Nieto Alcaide, 1978: 55; Duby, 1966: 20; Camille, 2005: 41), según la cual la catedral gótica se entiende “como una imagen de la Jerusalén Celestial, la Ciudad Divina descrita por San Juan Evangelista en el Evangelio y por San Agustín en el Evangelio y por San Agustín en *La Ciudad de Dios* como el destino final del elegido, el que alcanza la salvación” (Trachtenberg, 1990: 275), lo que hará preguntarse retóricamente a Duby (1981: 48), “¿Cómo admitir que el habitáculo de Dios no esté inundado de claridades si, como se lee en la

Epístola de San Juan, como se repite en el Credo, Dios mismo es la luz?”.

El ansia luminosa del gótico tiene que entenderse siempre desde el anhelo de convertir el edificio religioso en una *Jerusalén celeste* en la tierra, buscando la máxima *claritas*, la máxima luminosidad posible. El arte gótico ideará por eso una serie de novedades arquitectónicas que deberíamos entender como soluciones al programa luminoso sobre el que habrían de construirse los templos góticos, convirtiéndose en un “Arte de claridad y de irradiación progresivas” (Duby, 1981: 133), en el que “El desarrollo de estos resultados técnicos vino determinado por la exigencia de configurar el sistema espacial simbólico de la catedral gótica” (Nieto Alcaide, 1978: 26).

Este espacio luminoso se verá completado por el papel de las vidrieras. Papel que será doble (Nieto Alcaide, 1978: 39): por un lado, aunque no nos interese demasiado aquí, está el desarrollo iconográfico que en ellos se explicita³¹ y que tendría que ver con la narratividad de la tradición hagiográfica medieval. En segundo lugar, está el papel que la luz juega a través de dichas vidrieras. Su coloreado será uno de los elementos que, con un “grado de control [...] absolutamente estudiado y sofisticado” (Valero, 2004: 81), y articulado con el resplandor de las joyas y piedras preciosas de la iglesia, conseguirá crear

un espacio-luz sin referencias al origen y la variabilidad de la luz solar, espacio que se percibirá inmutable permanentemente, lejos de la ambigüedad del avance o retroceso de las sombras con el discurrir del movimiento solar: se alcanzará la representación del pensamiento en la tierra, el universo espacial de la otra vida (Valero, 1999: 108).

Luz de la vidriera que en el gótico se lee, como no podía ser de otra manera, en clave de alegoría cristiana, dando así una razón más para justificar su uso, basándose en el dogma de la encarnación (Meiss, 1945; y Nieto Alcaide, 1978: 48), relación detallada por San Bernardo:³² “Como el esplendor del sol atraviesa el vidrio sin

³¹ Pierre de Roissy, canciller del cabildo de la catedral de Chartres, escribe, hacia 1200, que “Las vidrieras que están en la iglesia y por las cuales se transmite la claridad del sol, significan las Sagradas Escrituras, que nos protegen del mal y en todo momento nos iluminan”; un tal Durand, obispo de Mende escribe que “Las vidrieras son las escrituras que esparcen la claridad del sol verdadero, es decir de Dios, en la iglesia, iluminando los coros de los fieles” (en Nieto Alcaide, 1978: 9, 46). Cfr. también García Única (2011: 31-35).

³² Traducida por Nieto Alcaide (1978, 48) y Meiss (1945, 176).

romperlo y penetra su solidez en su impalpable sutileza, sin abrirlo cuando entra, y sin romperlo cuando sale, así el Verbo de Dios penetra en el vientre de María y sale de su seno intacto”; o por trovadores como Rotebeuf: “Lo mismo que se ve el sol cada día / que en la vidriera entra, sale y se aleja, / sin romperla mientras pasa y pasa, / así os digo que queda sin mácula / la Virgen María” (en Nieto Alcaide, 1978: 48). En el ámbito español esta imagen constituye también una «larga tradición» desde Don Juan Manuel, que reaparece con cierta frecuencia en la literatura mariana del Siglo de Oro (San José Lera, 2008: 737), llegando hasta fray Luis, quien en el nombre *Hijo de Dios*, muestra su gusto por este limpio cristal:

Y como el que nacía era, según su divinidad, rayo, como ahora decíamos, y era resplandor que manaba con pureza y sencillez de la luz de su padre, dio también a su humanidad condiciones de luz y salió de la madre, como el rayo del sol pasa por la vidriera, sin daño (2008: 363).³³

En el espacio del templo medieval la luz es filtrada y *manipulada* mediante los cambios de color e intensidad, conseguían hacer del espacio interior de la iglesia un lugar cerrado, aislado, sin ningún tipo de relación con el mundo que queda fuera del templo.

Sin embargo, con el cambio de paradigma artístico que trae el Renacimiento, el papel de la luz en la configuración del espacio del templo será otro radicalmente distinto. En el *De Re Aedificatoria*, escrito por Leon Battista Alberti y presentado al Papa Nicolás V en 1452, aunque no fuera publicado hasta 1485 (Rivera, 1991: 7), nos encontraremos con una nueva concepción de la de la arquitectura según la cual esta no es solo una disciplina o un oficio, sino el único ejercicio creador capaz de ser ordenador del mundo, del cosmos, convirtiéndose así en un instrumento de función social (Alberti, 1991: 20). Alberti dedica el séptimo libro del tratado a “La ornamentación de los edificios religiosos” (pp. 279-327). En dicho libro, hay un momento en que Alberti (p. 306) se refiere a una cuestión de mero

³³ El símbolo pasará incluso a la pintura de las anunciaciones renacentistas. Baste recordar ahora la *Anunciación* de Van Eyck, donde, junto a una representación del espacio alejada del principio compositivo bizantino, encontramos que el rayo de luz divina atraviesa una vidriera antes de llegar a la Virgen; o la *Anunciación* de Filippo Lippi en la que un vaso de cristal, representante de la pureza de María, es atravesado por la luz sin destruirlo, sin romper su esencia (Stoichita, 1997: 83-86).

orden práctico, como es el grosor que deberían tener los muros de la iglesia, para decir:

Quien piensa que los muros del templo hay que levantarlos de un enorme espesor, para conferirle dignidad, se equivoca. En efecto, ¿quién no censurará un cuerpo cuyos miembros sean excesivamente gordos? Añade que la luz, un factor de comodidad, se esfuma por el espesor de las paredes.

Puede parecer que Alberti está formulando algo cercano a los presupuestos que, en el arte gótico, hicieron que los muros perdieran solidez y consistencia, en favor de la construcción etérea de las vidrieras. Sin embargo, esta percepción se disipa cuando Alberti expone y justifica sus razones: censura que el *cuerpo* de la iglesia tenga unos miembros “excesivamente gordos”, es decir, censura que la construcción no cumpla con las leyes de la armonía en las que basa su arte arquitectónica: “la belleza es la armonía entre todas las partes del conjunto, conforme a una norma determinada, de forma que no sea posible reducir o cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto” (p. 246). Aquí detectamos ya el cambio tan radical que se ha producido entre las dos concepciones estéticas, medieval y renacentista. La concepción de la belleza se ha desvinculado de cualquier reminiscencia teológica, preocupada solo por la armonía, la dignidad, del *cuerpo* en sí que es la iglesia.³⁴

Junto a esto, hay una frase definitiva, que ahonda en la ruptura de esa concepción sacralizada de la luz arquitectónica: en el ideal del templo albertiano la luz ha pasado a convertirse en “un factor de comodidad”. Que Alberti transforme la luz en un factor de comodidad es un acto casi revolucionario en nuestro rastreo por la función de lo lumínico, porque ha borrado de un solo golpe, en una sola frase, toda la tradición anagógica medieval que no podía concebir la luz en su

³⁴ Hasta tal punto es así que, cargado de pensamiento neoplatónico y vuelto hacia la naturaleza, defiende (p. 288), frente a la planta en cruz, una planta circular para el templo: “Y, en efecto, unos templos son de planta circular, otros cuadrada, otros por último de planta poligonal. Es obvio que la naturaleza se complace sobre todo en los de planta circular, si partimos de las cosas que se mantienen, se generan o se transforman por obra suya. ¿A qué voy a referirme al globo terráqueo, a los astros, a los árboles, a los animales y sus cubiles, elementos todos ellos que la naturaleza quiso que fueran circulares? Y observamos también que se complace en las formas hexagonales. En efecto, las abejas, los abejorros y cualquier tipo de insecto no han aprendido a hacer las celdas en sus construcciones sino hexagonales”.

pura literalidad de fenómeno físico. Para Nieto Alcaide, tal revolución solo ha sido posible a partir de la crisis del sistema feudal y de la aparición, como sabemos, de una ideología laica, burguesa, aunque, eso sí, “no anticristiana” (Nieto Alcaide, 1978: 86).

Alberti no solo la concibe desde dicha perspectiva, sino que la convierte en uno de los instrumentos a partir de cuyas (nuevas) cualidades diseñar los edificios sagrados. Se preocupa de que haya siempre la adecuada entrada de luz al templo y de las soluciones técnicas que se deben aplicar ante eventuales dificultades arquitectónicas:

En las columnatas más compactas se dificulta el paso, la visibilidad y el paso de la luz a consecuencia de la estrechez de los intervalos. Por esa razón se ha ingeniado un tercer tipo intermedio, elegante, que subsane los defectos de los dos anteriores, que procure comodidad y resulte preferible a los demás (p. 292).

Explica que él es “más partidario de que el acceso al templo sea muy luminoso, y de que el interior de la nave no resulte nada triste”; o detalla cómo deberán ser los ventanales. Valero (2004, 57) ha apuntado que la aparición de la imprenta “permite a la vidriera abandonar su carga didáctica literal para acoger otros significados más abstractos y se convierte en un elemento complementario a la arquitectura, como la pintura. Vuelve a existir el vano ahora como un gran lienzo en el que pintar”, lo que nos explicaría el hecho de que Alberti pueda permitirse prescindir de dicha carga didáctica para apostar por un modelo en que los ventanales deberían ser “de dimensiones medianas y estar muy elevados, con el fin de que a través de ellos no puedas ver más que el cielo y de que ni los oficiantes ni los fieles aparten sus mentes lo más mínimo de la divinidad” (1991: 311).

Con esto, pone la referencia espiritual en un exterior de la iglesia —el cielo— que pone en contacto el espacio sacro con la realidad exterior —el cielo— dejando que la luz natural sea un nexo entre la naturaleza exterior que ha dado el ejemplo para la planta circular y el espacio de oración.

Cuando hable de la basílica, “que participa de la naturaleza misma del templo” (p. 316) dirá que para que circule el aire “en ese lugar son muy aconsejables, en mi opinión, unas delgadas láminas de cobre o de plomo, iluminadas —por así decir— con un gran número de

pequeños orificios, a través de los cuales pase la luz y se renueve la atmósfera con la circulación del aire” (p. 320).

La luz servirá a la “aplicación práctica” (p. 257) que siempre tendrá en mente Alberti, gracias a que ahora se enfoca a “la atención por la representación de la realidad” (Nieto Alcaide, 1978: 85), que es pareja a la aparición del nuevo paradigma artístico renacentista. La luz en sí misma se ha convertido, incluso en el templo, habitáculo de lo sagrado, en puro elemento definidor del espacio, paralelo a la aparición de una “devoción docta [de] origen clásico” (Battisti, 1990: 61), de la misma manera que en la especulación filosófica de Marsilio Ficino la luz se *liberaba* al convertirse en *vínculo del mundo*. No significa esto que Alberti renuncie a las luces artificiales, siempre que estén incluidas en su paradigma constructivo:

en mi opinión, las luces de los templos deben poseer majestuosidad; cosa que no reside en la diminuta llamita de las velas que utilizamos hoy en día. Poseerán, no lo niego, belleza, si se ofrecen a la vista conforme a un plan establecido, si se extienden ubicadas en lámparas a lo largo de las cornisas; pero agrada mucho más la solución de los antiguos, quienes hacían arder en los candelabros llamas olorosas en el interior de jarrones de cierto tamaño” (p. 315).

No es descabellado pensar que la capilla de San Jerónimo de la Universidad de Salamanca fuera el escenario donde fray Luis escuchara más de una vez a Salinas y donde situara o imaginara situar su poema. Lo que es indudable es que Salinas ejercía allí su labor docente, como demuestra la petición que en abril de 1569 hace “El maestro Salinas, catedrático de música” para que “el órgano de la capilla de San Jerónimo esté afinado y haya en ella los libros litúrgicos necesarios para el culto” (en Beltrán de Heredia, 2001: 250). La capilla, que, explica Lucía Lahoz (2009: 304-305), “Componía un ámbito religioso, pero también ostentaba un carácter civil imprescindible para el funcionamiento institucional”, carece de unas vidrieras que construyeran un espacio hermético, cerrado, al estilo de los templos medievales, optando por unas ventanas sin tintar y desplazando el programa iconográfico al retablo.

La luz no usada de fray Luis, así, podemos leerla como una luz pura, nueva, *inusitada*, en tanto que no ha sido *mediatizada* por las vidrieras del edificio en que se encuentran fray Luis, Salinas y el “apolíneo sacro coro” de los amigos salmantinos. La luz, manifestación en clave neoplatónica de la armonía que reina en el

universo, llega limpia desde el exterior del templo hasta donde Salinas está tocando su música. No puede ser ya la de las vidrieras medievales que, al entrar en la capilla, se ve transformada, aislando el espacio, sino, al contrario, será una luz que ponga en conexión, merced a su aparición a partir de la música de Salinas, a todos los que allí se encuentran con el mundo exterior, con ese gran animal del que la capilla y los oyentes son solo una pequeña parte. Podemos entender la luz más pura en el sentido natural del término. Natural y no usada, porque no ha sido coloreada, no ha sido dirigida por la vidriera o el espacio arquitectónico, sino *convocada* por las teclas de Salinas. Una purificación luminosa a la que Dámaso Alonso (1987: 171) encontró incluso correspondencia en la música de los versos del poema donde, en paralelo a la luz, “la palabra también se adelgaza, se hace traslúcida. Se convierte, casi, en silencio blancamente luminoso”.

No puede, además, ser usada esta luz porque fray Luis está construyendo el poema a partir de la categoría sensorial del oído. Dedicado el poema al amigo ciego, se “omite lo visual y pondera lo acústico en un afán de compenetrarse” con él (Ramajo, 2006: 22), hasta el punto de que Macrì ha visto “una delicada alusión a la ceguera del amigo” (1970: 315) en el lamento final según el cual “todo lo visible es triste lloro” (v. 40).³⁵ La luz de la música debe estar lo menos sujeta posible a lo sensible —el color de la vidriera— y acercarse al mayor grado de pureza, de incorporeidad posible: la luz natural y acromática. En suma, la luz sola como manifestación del alma del mundo y su armonía —de ahí, también, la concordancia con la lectura genesiaca: al amanecer todo es, para fray Luis, más *puro*, más cercano a lo que de *verdadero* tiene la naturaleza—y por ello tan confortante como la música que hace desear a fray Luis que “suene de continuo, / Salinas, vuestro son en mis oídos” (vv. 46-47).

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (2006), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia.

³⁵ Gutiérrez (1995: 90), en cambio, piensa que “Es dudoso que contenga alusión a la ceguera de Salinas, como suele afirmarse”.

- Agustín de Hipona (1957), *Del Genesis a la letra*, ed. Balbino Martín en Agustín de Hipona (1957), *Obras de San Agustín (Vol. XV)*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, pp. 463-1031
- Alberti, Leon Battista (1991), *De Re Aedificatoria*, ed. Javier Rivera, Madrid, Akal.
- Alcalá, Ángel (1991), *El proceso inquisitorial de fray Luis de León*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- (1996), “Peculiaridad de las acusaciones a fray Luis en el marco del proceso a sus colegas salmantinos”, en García de la Concha, Víctor *et al.* (1996), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 65-80.
- Alcina, Juan Francisco (1987), véase: León, Luis de (1987).
- Allen, Michael J.B. (1984), *The platonism of Marsilio Ficino. A study of his Phaedrus Commentary, its sources and génesis*, Berkeley, University of California Press.
- Alonso, Dámaso (1987), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- Álvarez Turienzo, Saturnino (1989), “Perfil humano e intelectual de Fray Luis de León”, en Morón Arroyo, Ciriaco *et al.* (ed.) (1989), *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 1-40.
- Azorín, (1921), *Los dos Luises y otros ensayos*, Madrid, Caro Raggio.
- Barrientos García, José (1996a), “Fray Luis de León, profesor de la Universidad de Salamanca”, en García de la Concha, Víctor *et al.* (1996), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Universidad de Salamanca, Salamanca pp. 81-118.
- Battisti, Eugenio (1990), *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra.
- Béhar, Roland (2011), “Fray Luis de León y San Agustín: la *Oratio in Laudem Divi Augustini*”, *Criticón*, 111-112, pp. 43-71.
- Bell, Aubrey (1927), *Luis de León: un estudio del Renacimiento español*, Barcelona, Araluce.
- Beltrán de Heredia, Vicente (ed.) (2001), *Cartulario de la Universidad de Salamanca. Vol. IV (1218-1600)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Bergamín, José (1973), *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona: Noguer.
- Camille, Michael (2005), *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Akal, Madrid.
- Castiglione, Baltasar (1984), *El cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe.

- Chastel, André (1982), *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra.
- (1996), *Marsile Ficini et l'art*, Ginebra, Droz.
- Cilveti, Ángel (1989), “Poesía y tradición musical en fray Luis de León”, en Morón Arroyo, Ciriaco et al. (ed.) (1989), *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 135-167.
- Coster, Adolphe (1921-1922), “Fray Luis de León (1528-1591)”, *Revue Hispanique*, LIII-LIV.
- Cuevas, Cristóbal (1982), *Fray Luis de León y la escuela salmantina*, Madrid, Taurus.
- (1996), “Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza”, en García de la Concha, Víctor et al. (1996), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 367-380.
- (2000), véase: León, Luis de (2000).
- Della Torre, Arnaldo (1968), *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Torino, Bottega d'Erasmus.
- Deramaix, Marc (2005), “Vident lumen oculi. Physique et métaphysique de la lumière et de la visión dans trois traités de Marsile Ficini”, en Villard, Laurence (ed.) (2005), *Etudes sur la vision dans l'Antiquité classique*, Universités de Rouen et du Havre, Rouen pp. 175-198.
- Díaz Urmeneta, Juan Bosco (2004), *La tercera dimensión del espejo: ensayo sobre la mirada renacentista*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Duby, Georges (1966), *La Europa de las catedrales (1140-1280)*, Barcelona, Carroccio.
- (1981), *San Bernardo y el arte cisterciense (El nacimiento del gótico)*, Madrid, Taurus.
- Estébanez, Cayetano (1972), “La estética de la luz en Fray Luis de León”, *Revista de ideas estéticas*, 30, pp. 285-296.
- Fernández Leborans, M^a Jesús (1973), “La noche en fray Luis de León. De la denotación al símbolo”, *Prohemio*, IV (1973), pp. 37-74.
- Ficino, Marsilio (1952), “De raptu Pauli”, ed. y trad. Eugenio Garin, en Garin, Eugenio (ed.) (1952), *Prosatori latini del quattrocento*, Milano, Ricciardi, pp. 931-969.
- (2002), “De Lumine”, ed. Andrea Rabassini, en Rabassini, Andrea (2002), *Il De Lumine di Marsilio Ficino (Tesi di*

- Dottorato*), Università Degli Studi di Torino (Dipartimento di Filosofia), Torino, pp. 216-253.
- (1970), *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, ed. y trad., Raymond Marcel, París, Les Belles Lettres.
- (1981), “De Lumine”, ed. y trad. Sylvain Matton, en *Lumière et cosmos, Cahiers d l’Hermetisme*, París, Albin Micherl, pp. 55-75.
- (1983), “De Lumine” en *Opera Omnia*, Torino, Bottega d’Erasmus, pp. 976-986. Existe versión online de esta misma edición en <http://goo.gl/72tnc> (7-3-2013).
- (2001), *Platonic Theology*, eds. y trads. Michael J.B. Allen *et al.*, Cambridge, Harvard University Press (Vol. I).
- (2006), *Tres libros sobre la vida*, ed. Mauricio Jalón, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- (2008), “De Lumine” en *Métaphysique de la lumière*, eds. y trads. Julie Reynaud *et al.*, Chambéry, L’act Mem, pp. 125-169.
- (2009), “Carta referente a la música (A Domenico Benivieni)”, en Godwin, Joscelyn (ed.) (2009), *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica de la música*, Girona, Atalanta, pp. 218-224.
- Fleury, Cynthia (2001), “La lumière ficinienne est-elle orientale?”, en Magnard, Pierre (ed.) (2001), *Les platonismes à la Renaissance*, París, Vrin pp. 113-124.
- Foucault, Michel (1972), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México D.F., Siglo XXI.
- García, Félix (1951), véase: León, Luis de (1951).
- García Palacios, Joaquín (1992), *Los procedimientos de conocimiento en San Juan de la Cruz*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (1991), “Léxico de ‘luz’ y ‘calor’ en la *Llama de amor viva*”, en Steggink, Otger (1991), *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Roma, Institutum Carmelitanum, pp. 382-411.
- García Única, Juan (2011), *Cuando los libros eran Libros. Cuatro claves de una escritura «a sílabas contadas»*, Granada, Comares (De guante blanco).
- Garin, Eugenio (1981), *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica.
- (1983), *Il ritorno dei filosofi antichi*, Napoli, Bibliopolis.
- Godwin, Joscelyn (ed.) (2009), *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica de la música*, Girona, Atalanta.

- Gutiérrez, José Luis (1976), "Fray Luis de León, autor místico", *Religión y cultura*, XXII (1976), pp. 409-433.
- Guy, Alain, (1989), "Fray Luis, pensador", en Morón Arroyo, Ciriaco *et al.* (ed.) (1989), *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 41-61.
- Hanegraaf, Wouter, J. (2012), *Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture*, New York, Cambridge University Press, New York.
- Iglesias Feijoo, Luis (1996), "La dispositio de la Oda a Salinas", en García de la Concha, Víctor *et al.* (1996), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 395-412.
- Klein, Robert (1980), *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus.
- Klibanski *et al.* (1991), *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza.
- Kristeller, Paul Oskar (1984), *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- (1988), *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, Le Lettere.
- (2009), *Marsilio Ficino e la sua opera cinquecento anni dopo*, Figline Valdarno: Microstudi.
- Lahoz, Lucía (2009), "Imagen visual de la Universidad de Salamanca" en Rodríguez San Pedro-Bézares, Luis E. (ed.) (2009), *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. IV (Vestigios y entramados)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 287-325.
- León, Luis de (1779), *Exposición del Libro de Job*, Madrid, Imprenta de Pedro Marín.
- (1951), *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, ed. Félix García, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- (1987a), *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra.
- (1987b), *La perfecta casada*, ed. Mercedes Etreros, Barcelona, Taurus.
- (1992), *Cantar de los Cantares*, ed. José María Becerra Hiraldo, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses.
- (2000), *Poesías completas*, ed. Cristobal Cuevas, Madrid, Castalia.

- (2001), *Obras poéticas de Fray Luis de León. Vol. I Las poesías originales*, ed. José Llobera, Cuenca, Diputación de Cuenca (Edición facsímil de la original de 1931).
- (2006), *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2008), *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- León Hebreo (2002), *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos.
- Llobera, José (2001), véase: León, Luis de (2001).
- López Castro (1996), “La armonía en fray Luis de León”, en García de la Concha, Víctor et al. (1996), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 655-675.
- López Gajate, Juan (1991), “Notas para una estética de la pintura en fray Luis de León”, *La Ciudad de Dios*, CCIV, 1991, pp. 713-734.
- Macri, Oreste (1970), *La poesía de Fray Luis de León*, Salamanca, Anaya.
- Macrobio (2006), *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón*, ed. Fernando Navarro Antolín, Madrid, Gredos.
- Mancho Duque, María Jesús (1982), *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Marcel, Raymond (1958), *Marsile Ficin*, Les Belles Lettres, Paris.
- Maristany del Rayo, Joaquín (1996), “*Reportatum de Angelis*. Alcance, noticia y paralelismo con el *corpus* luisiano (Salamanca, curso 1570-1571)” en García de la Concha, Víctor et al. (1996), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 341-355.
- Matton, Sylvain (1981), “En marge du *De lumine* : splendeur et mélancolie chez Marsile Ficin” en VV.AA. (1981), *Lumière et cosmos, Cahiers d l’Hermetisme*, Paris, Albin Micherl pp. 31-54.
- Lapesa, Rafael (1977), “El cultismo en la poesía de Fray Luis de León” en *Poetas y prosistas de ayer y hoy: veinte estudios de historia y crítica literarias*, Madrid, Gredos.
- Meiss, Millard, (1945), “Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings”, *The Art Bulletin*, Vol. 27, No. 3 (Sep., 1945), pp. 175-181.

- Menéndez Pelayo, Marcelino (1974), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC.
- Milá y Fontanals, Manuel (1884), *Principios de Literatura General (Teoría estética y literaria)*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa.
- Morreale, Margherita (2007), *Homenaje a Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca; Zaragoza, Pressas Universitarias de Salamanca.
- Nieto Alcaide, Victor (1978), *La luz, símbolo y sistema visual (El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*, Madrid, Cátedra.
- Otaola González, Paloma (1997), *El humanismo musical en Francisco de Salinas*, Pamplona, Newbook Ediciones.
- Pacheco, Francisco (1599), *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y verdaderos varones*, Sevilla, Librería española y estrangera de Rafael tarascó y Lassa, s.a. (Reproducción facsímil fotocopiada).
- Petrarca, Francesco (1978), *Obras I. Prosa*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara.
- Pico della Mirandola (2000), “Discurso de la dignidad del hombre”, en Morrás, María (ed. y trad.) (2000), *Manifiestos del humanismo*, Barcelona, Península, pp. 97-133.
- Platón (1992), *Fedón*, ed. y trad. Carlos García Gual, en Platón (1992), *Diálogos. III*, Madrid, Gredos, pp. 9-142.
- Platón (1992), *La República (Diálogos. IV)*, ed. y trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- Prieto, Antonio (1987), *La poesía española del siglo XVI. (Vol. II. Aquel valor que respetó el olvido)*, Madrid, Cátedra.
- Rabassini, Andrea (2006), “«Amicus lucis». Considerazioni sul tema della luce in Marsilio Ficino”, en Gentile, Sebastiano *et al.* (eds.), *Marsilio Ficino. Fonti, Testi, Fortuna. Atti del convegno internazionale (Firenze, 1-3 ottobre 1999)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 255-294.
- Ramajo, Antonio (2006), véase: León, Luis de (2006).
- Reynaud, Julie y Galland, Sébastien, véase: Ficino, Marsilio (2008).
- Rico, Francisco (2005), *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Destino.
- Rivera, Javier (1991), véase: Alberti, Leon Battista (1991).
- Rodriguez, Juan Carlos (1990), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.

- (2008), “Las formaciones ideológicas del barroco andaluz”, en Morales, Alfredo José (ed.) (2008), *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas, Iglesia de San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007. Vol. 4 (Ciencia, filosofía y religiosidad)*, Sevilla, Consejería de Cultura, pp. 161-170.
- Sabido, Vicente (1992), *Concordancias de la poesía original de Fray Luis de León*, Granada, Universidad de Granada.
- San José Lera, Javier (2008), véase: León, Luis de (2008).
- (2010), “Exégesis bíblica y poesía en la paráfrasis del Salmo 102 de fray Luis de León”, en Arellano, Ignacio *et al.* (ed.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuet, Madrid, pp. 421-444.
- (2011), “Fray Luis de León: Paráfrasis del Salmo 26. Traducción poética y exégesis”, *Criticón*, 111-112, pp. 73-119.
- Serés, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona.
- Soria Olmedo, Andrés (1984), *Los Dialogui d’amore de León Hebreo. Aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada.
- Stoichitia, Viktor (1999), *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela.
- Suárez Pallasá, Aquilino (2011), “La edición de la quinta estanza de *El aire se serena* de fray Luis”, *Revista de Filología Española*, XCI, pp. 309-328.
- Trachtenberg, Marvin *et al.* (1990), *Arquitectura. De la prehistoria a la postmodernidad*, Madrid, Akal.
- Valero, Elisa (1999), *Luz. Análisis de la luz en el proyecto de arquitectura* (Tesis doctoral), Granada, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería de la Universidad de Granada.
- (2004), *Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura. La materia intangible*, Valencia, Ediciones generales de la construcción.
- Vasiliu, Anca (2001), “Les limites du diaphane chez Marsile Ficin” en Magnard, Pierre (ed.) (2001), *Les platonismes à la Renaissance*, París, Vrin, pp.101-112.
- Vasoli, Cesare (1988), “Su alcuni temi della «filosofia della luce» nel Rinascimento: Ficino («De Sole» e «De lumine») e Patrizi (libro primo della «Panaugia»)", en *Annali della Facoltà di lettere e*

- filosofia dell'Università di Cagliari*, Nouva Serie IX (XLVI), pp. 63-89.
- (1999), *Quasi sit deus. Studi su Marsilio Ficino*, Lecce, Conte Editore.
- Vossler, Karl (1960), *Fray Luis de León*, Madrid, Espasa Calpe.
- Walker, Daniel P. (2003), *Spiritual & demonic magic from Ficino to Campanella*, University Park. : Pennsylvania State University Press.
- Warburg, Aby (2005), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza.
- Wind, Edgar (1998), *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Ynduráin, Domingo (1990), *Aproximación a San Juan de la Cruz: las letras del verso*, Madrid, Cátedra.